

U d'/of OTTAWA
39003004649827

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/histoiredelapein01lanz

955-B1-117
610

HISTOIRE

DE

LA PEINTURE

EN ITALIE.

TOME I.

DE L'IMPRIMERIE DE FIRMIN DIDOT,
IMPRIMEUR DU ROI ET DE L'INSTITUT, RUE JACOB, N° 24.

HISTOIRE
DE
LA PEINTURE
EN ITALIE,

DEPUIS LA RENAISSANCE DES BEAUX-ARTS, JUSQUES VERS LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE.

PAR L'ABBÉ LANZI;

TRADUITE DE L'ITALIEN SUR LA 3e ÉDITION,

PAR MME ARMANDE DIEUDÉ

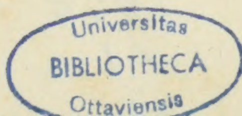
TOME I.



A PARIS,

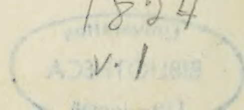
CHEZ { H. SEGUIN, RUE DE SEINE, N° 24.
DUFART, QUAI VOLTAIRE, N° 19.

1824.



004649827

ND
611
.L4
1824
v.1



PRÉFACE

DU TRADUCTEUR.

L'HISTOIRE de la peinture par l'abbé *Lanzi* est, de tous les ouvrages de ce genre, celui qui eut le plus de succès en Italie, et ce succès fut mérité. L'étendue des connaissances de l'auteur, et l'avantage qu'il eut de pouvoir recueillir la plupart de ses matériaux dans le Musée de Florence, dont il avait la direction, devaient naturellement donner un grand poids à ses opinions en matière de beaux-arts. En effet, ses jugements acquirent une autorité que tout le monde reconnaît aujourd'hui; et malgré les ouvrages qui ont paru depuis sur le même sujet, c'est toujours à *Lanzi* que les artistes et les amateurs sont obligés d'avoir recours.

Un livre devenu classique appartient à toutes les nations. Cette vérité avait déja fait naître plus d'une fois l'idée de naturaliser celui-ci en France; mais cette entreprise qui offrait de grandes difficultés a toujours été abandonnée. L'on s'est contenté d'en publier des abrégés qui n'ont pu donner qu'une idée très-imparfaite du mérite de cet ouvrage. Nous avons cru faire un travail utile pour la France, où

l'amour des beaux arts se propage de plus en plus, en lui donnant un livre que toute l'Europe consulte, et c'est dans cette vue que nous offrons notre traduction à la curiosité du lecteur.

Lanzi s'appuyant de son savoir et de son expérience a tracé le tableau le plus exact et le plus complet de la renaissance, des progrès, et des vicissitudes de la peinture. On voit dès sa préface même combien il apporta de soins et de profondeur dans ses recherches. Mais l'érudition de cet écrivain n'est pas son unique mérite : il se fait encore remarquer par la correction et par la pureté de son style. Lorsque du milieu de cette nomenclature de peintres et de tableaux, il trouve l'occasion de s'élever au ton imposant de l'histoire, il est plein de mouvement et d'éloquence. C'est ainsi que dans la troisième époque de l'école Siennoise, il retrace rapidement et de la manière la plus intéressante les changements survenus dans la république de Sienne, et les maux dont elle fut accablée dans le seizième siècle. Il donne à cette narration une couleur pathétique et touchante, telle cependant qu'elle peut convenir à la dignité de l'histoire.

L'on distingue aussi parmi les morceaux les plus saillants de cet ouvrage, le tableau que l'auteur a tracé de l'état des beaux-arts à Florence dans le quinzième siècle, au temps des Médicis. Il décrit avec un véritable talent, la brillante époque de Léon X, qui vit fleurir *Léonard* de Vinci, *Raphaël* et *Mi-*

chel-Ange. On suit l'historien avec intérêt dans les détails qu'il donne à l'égard de ces grands hommes, et de quelques-uns de leurs élèves ou de leurs imitateurs, tels que *Sogliani*, *Buggiardini*, *Daniel* de Volterra, *Andrea del Sarto*, *Rosso*, etc.

Notre auteur a relevé avec beaucoup de sagacité les erreurs historiques de plusieurs écrivains qui l'avaient précédé dans la même carrière. Un des morceaux les plus piquants de ce genre est celui où il réfute *Baldinucci*, qui avait imaginé de prouver par la métaphore ridicule d'un arbre généalogique, que tous les peintres de l'Italie et du monde, sortaient de l'école de *Cimabue*, ou descendaient de ses élèves. Eu prenant le ton de la critique, Lanzi s'anime, et son langage, loin de tomber dans cette prolixité traînante que l'on reproche aux prosateurs italiens, se retranche dans une logique serrée qui semble ne laisser de place à aucune objection. C'est toujours de cette manière judicieuse et savante qu'il combat les suppositions hasardées de ses prédécesseurs. Il n'en a pas moins parlé avec la plus généreuse impartialité, du mérite des auteurs qui ont écrit sur la même matière.

Équitable comme littérateur, il le fut également comme historien, et l'on ne peut trop louer cet esprit de justice désintéressée, avec lequel il rend à l'Allemagne la portion de gloire qui lui est due relativement à la découverte de l'imprimerie, et au perfectionnement de la gravure, dont l'invention

et les progrès lui ont fourni l'un des morceaux les mieux écrits de son ouvrage, et l'un de ceux qui offrent le plus d'attrait à la curiosité.

Le secret de la peinture à l'huile, trouvé dans le quinzième siècle, présentait à l'auteur une matière remplie d'intérêt. Il l'a traitée sous la forme d'un examen critique, savant, profond, et n'a point oublié de rapporter des particularités curieuses à l'égard de la peinture sur vitraux, des premiers essais de la perspective, de l'influence que Galilée exerça par ses lumières jusque sur les peintres du seizième siècle, en leur révélant, par rapport aux effets de l'optique, des expériences inconnues jusqu'alors.

Malgré les qualités brillantes de *Lanzi* comme écrivain, nous prévoyons qu'il ne sera pas à l'abri de quelques reproches qui d'abord peuvent paraître fondés. On se plaindra peut-être de ce qu'il a quelquefois poussé trop loin l'exactitude, en rapportant sérieusement des faits qui semblent au moins douteux; comme lorsqu'il dit, par exemple, que *Guido* exécuta jusqu'à trois tableaux en un seul jour, ce qui passe toutes les bornes de la vraisemblance. On doit néanmoins à Lanzi la justice de dire qu'en général, rejetant la plupart de ces traditions fabuleuses, il cherche la vérité avec une bonne foi et un désintéressement que l'on peut appeler philosophiques.

Des lecteurs français trouveront peut-être encore

qu'il est par fois trop minutieux dans le compte qu'il rend des sources auxquelles il a puisé; ils lui reprocheront aussi d'avoir multiplié les citations latines à un point qui souvent dégénère en pédanterie. Mais ne peut-on pardonner cette erreur de goût à un antiquaire dont l'imagination et la mémoire étaient toutes remplies des auteurs anciens? D'ailleurs Lanzi a trop de profondeur pour avoir de la légèreté. Son caractère principal est l'érudition, et si de temps en temps on peut l'accuser d'en être trop prodigue, on doit bien plus souvent encore lui savoir gré d'avoir répandu le jour le plus lumineux sur le sujet qu'il a traité. Il aurait pu sans doute supprimer de son livre quelques pages où, pour donner plus de poids à ses assertions, il cite tantôt de vieilles chroniques, tantôt des auteurs oubliés ou inconnus, et dans lesquelles il rapporte leurs controverses d'une manière qui rappelle un peu trop les argumentations de l'école. Mais nul écrivain n'est irréprochable sur tous les points, et comme chacun peut toujours réclamer sa part d'indulgence, *Lanzi* a plus de droit que beaucoup d'autres à l'obtenir, par son véritable savoir, par l'étendue de ses lumières, et surtout par l'incontestable mérite d'avoir produit un ouvrage utile, et d'avoir su lier avec un art infini la multitude de détails qu'embrasse son Histoire de la peinture. Nous ne pousserons pas plus loin nos éloges, ne voulant point anticiper sur les jugements du public à l'é-

gard de ce savant écrivain : nous nous bornerons à prévenir en partie ce que nous pouvons craindre de sa sévérité pour nous même, et à justifier quelques expressions que nous avons empruntées à notre texte en les traduisant littéralement. De ce nombre sont les mots *maniérisme* et *maniériste* (*), dont on a critiqué l'emploi dans un autre ouvrage sur la peinture : mais par quels autres mots pourrait-on les remplacer? Les Italiens entendent par *maniéristes* les peintres qui tombèrent dans l'affectation, dans la recherche, dans la manière. Il faudrait donc une longue périphrase pour exprimer cette idée : d'ailleurs notre historien est obligé de rappeler souvent les artistes qui se laissèrent entraîner par cette corruption du goût; or, l'oreille est beaucoup moins choquée de la répétition fréquente d'un mot dont on a besoin pour retracer une même idée, que du retour importun d'une phrase entière dont il est presque impossible de varier les formes sans tomber encore dans une autre espèce d'affectation. Tous les arts ont leur langage, pourquoi la peinture n'aurait-elle pas le sien?

On peut observer de plus, qu'en parlant des peintres maniérés il semble que l'on veuille se borner à indiquer seulement quelques peintres qui tombèrent isolément dans un défaut particulier.

(*) Ces deux mots ont d'ailleurs été adoptés par plusieurs grammairiens, et se trouvent indiqués comme termes d'arts, dans le dictionnaire de Boiste.

Mais il s'agit ici d'une école entière de peintres qui, égarés par un faux système, formèrent en quelque sorte une secte à part, que l'on est obligé de caractériser par un nom générique. C'est ainsi que l'on donne encore en Italie le nom de *Ténébreux* à d'autres peintres qui avaient fait le plus étrange abus des ombres, et que parmi les littérateurs on y appela *Pétrarquistes* ceux qui voulant imiter la manière de Pétrarque, le copièrent sans pouvoir s'élever à la hauteur de son génie. Nous mêmes enfin, n'avons-nous pas créé des mots semblables dans plus d'une occasion? et pourrait-on citer une autorité plus imposante que celle de J. J. Rousseau, qui en parlant de l'abbé de Gouvon, se sert du mot *cruscantisme* (*), pour exprimer que la pureté de son langage était digne de l'académie de la Crusca? Il semble que de pareils exemples peuvent faire tolérer l'introduction du mot *maniériste* dans le langage pittoresque. Au surplus, puisque l'on a déja emprunté à l'Italie la plupart des termes techniques qui appartiennent aux beaux-arts, doit-on se faire un scrupule d'adopter un mot nécessaire, et pour lequel nous n'avons point d'équivalent?

(*) *Confessions*, Livre III.

[illegible]

PRÉFACE

DE L'AUTEUR.

L'histoire générale de la peinture manque à l'Italie.

LORSQUE les histoires particulières sont parvenues à un nombre tel, qu'il serait également difficile de les recueillir et de les lire toutes, le vœu public appelle bientôt un écrivain capable de les réunir, de les mettre en ordre, de leur donner la forme et l'aspect d'une histoire générale, non pas en prenant à tâche d'en rapporter minutieusement jusqu'aux moindres détails, mais en choisissant dans chacune, ce qui est le plus propre à intéresser et à instruire. C'est ainsi que le siècle des abrégés succède ordinairement au siècle des longs ouvrages; et si le goût des premiers a dominé à d'autres époques, on peut dire qu'il a constitué, et qu'il forme essentiellement encore, le caractère de la nôtre. Nous nous trouvons à quelques égards dans un temps très-favorable à la culture de l'esprit. Les bornes des sciences ont été reculées au delà de ce qu'il était permis d'espérer; et loin de nous contenter de ce que nos ancêtres en connaissaient, nous sommes sans cesse à la recherche des méthodes qui nous facilitent les moyens de nous avancer, si ce n'est dans tous les genres d'études (ce qui serait impossible), dans une grande partie du moins, et jusqu'à un certain degré

de profondeur. D'un autre côté, les siècles qui nous ont précédés, depuis la renaissance des lettres, s'étant plus occupés des mots que des choses, et ayant accordé leur admiration à des objets qui aujourd'hui paraîtraient puérils à la plupart des lecteurs, leurs écrivains ont produit des histoires, desquelles on désire autant la liaison, parce qu'elles sont isolées, que les retranchements, parce qu'elles sont trop prolixes.

Notices déja publiées sur ce sujet, et leur prolixité.

Que s'il en est ainsi dans presque toutes les branches de l'histoire, cette vérité est surtout frappante dans celle de la peinture. L'histoire de cet art a ses matériaux déja préparés par la multitude des vies des peintres qui ont été tour-à-tour publiées dans le cours de chaque siècle. Elle a en outre des suppléments à ces biographies dans les *Abbecedarj*, ou dictionnaires, dans les *Lettere pittoriche*, dans les *Guide* de plusieurs villes, dans les catalogues de différentes galeries, et dans d'autres opuscules imprimés en Italie tantôt sur un artiste, et tantôt sur un autre. Mais ces notices, outre qu'elles sont isolées, ne sont pas toutes également utiles au plus grand nombre de lecteurs. Qui pourrait se former une idée juste de la peinture italienne, en parcourant certains historiens du siècle passé, et même quelques-uns du nôtre, qui prodiguent tour-à-tour les injures et les louanges pour exalter leurs maîtres au-dessus de ceux de toutes les autres écoles, et qui ne font aucune difficulté de vanter presqu'également un peintre du premier ordre, et ceux du troisième et du quatrième (1)? Combien peu de lecteurs

(1) Voyez Algarotti, *Saggio sopra la Pittura*, dans le chapitre *Della critica necessaria al pittore*.

sont curieux de savoir ce que le *Vasari*, le *Pascoli*, le *Baldinucci* nous racontent si longuement des artistes dont ils écrivirent l'histoire; et ce qu'ils nous apprennent de leurs amours, de leurs brouilleries, de leurs écarts, de leurs intérêts privés ? Qui devient plus savant, en lisant le récit des jalousies nées dans l'école de Florence, des rixes survenues dans celle de Rome, des tumultes excités dans celle de Bologne ? Qui peut se plaire à la lecture des testaments de tous ces personnages, rapportés mot à mot jusqu'à la légalisation du notaire ? s'intéresser à la description de la stature et des traits du visage de chaque peintre telle que les anciens l'ont à peine faite lorsqu'il s'agissait d'Alexandre ou d'Auguste (1)? Je ne voudrais cependant point exclure entièrement ces détails, lorsqu'ils se rattachent à quelqu'un des grands maîtres de l'art. Quand il est question d'un *Raffaello*, d'un *Caracci*, il semble que les moindres bagatelles même, empruntent quelque chose de l'importance du sujet. Mais à l'égard de tant d'autres peintres, quel effet peuvent produire les petites choses lorsque les grandes mêmes sont d'un in-

(1) On a souvent reproché au *Pascoli* ce défaut que les Grecs nomment *acribia*. Il rapporte en effet que tel peintre avait le nez proportionné ; que tel autre l'avait *court* ou long; que celui-ci l'avait aquilin ; celui-là un peu applati ; qu'un autre encore l'avait fort bien fait et portait des moustaches. Enfin, il dit en général, en parlant de quelqu'un d'entre eux, qu'il n'était ni grand ni petit dans sa taille, ni beau ni laid dans les traits de son visage, etc. ; mais qui aurait jamais songé à s'en informer? Le seul but, dans de pareils détails, serait de démentir quelque imposteur qui chercherait à faire passer pour le portrait d'un peintre, une image inconnue. Mais les gravures offrent un moyen plus assuré de prévenir de semblables abus.

térêt médiocre? *Suetone* ne traite point de la même manière les vies de ses Césars et celles de ses grammairiens: il présente en entier les premiers aux yeux du lecteur; il indique seulement les seconds, et se tait sur de circonstances qui ne pourraient que paraître insignifiantes et frivoles.

Mais, comme les dispositions des hommes ne sont point uniformes entre elles; comme quelques-uns même, ne recherchent avec curiosité, soit dans les faits présents, soit dans les faits passés, que les particularités les plus frappantes; comme, enfin, cette recherche peut quelquefois devenir utile à ceux qui voudraient faire une histoire étendue, et véritablement complète de la peinture italienne, on doit une sorte de reconnaissance aux auteurs qui ont pris la peine d'écrire des vies si détaillées. Ceux qui ont du loisir peuvent, sans inconvénient, l'employer à cette lecture; il faut songer d'ailleurs à cette classe estimable de lecteurs qui, dans l'histoire de la peinture, ont moins pour but d'observer l'homme que le peintre, et qui même, n'étudient point autant celui-ci, dont la vie indépendante et solitaire ne leur offre aucune matière d'instruction, que le degré de talent et de mérite, la méthode, les inventions, le style, les caractères variés des artistes, et le rang que chacun d'eux doit occuper; car, c'est de tout cet ensemble que résulte l'histoire de l'art.

Aucun auteur que je connaisse, n'a encore consacré sa plume à ce sujet, quoique tout semble le conseiller. Le goût des princes pour les beaux-arts; les études qui s'y rattachent et qui sont cultivées dans toutes les classes de la société; l'usage de voyager, que l'exem-

ple des souverains a rendu plus général parmi les particuliers; le commerce des tableaux, devenu pour l'Italie une branche importante de circulation; et enfin, l'esprit philosophique de notre siècle, qui rejette la superfluité, et se plaît à suivre en tout une marche méthodique. Il est vrai que l'on a vu paraître en France les vies des peintres les plus célèbres de nos écoles, écrites par M. d'Argenville, de la manière la plus judicieuse et la plus instructive : on y a même publié depuis, quelques abrégés dans lesquels on parle seulement de leurs styles divers (1). Mais, sans vouloir relever les altérations apportées dans les noms qui appartiennent à notre pays; et, en passant sous silence l'omission de tant d'Italiens habiles, que l'on a négligés dans les ouvrages, où cependant l'on a préconisé les plus médiocres des autres pays, aucun de ces livres (et bien moins encore la multitude de ceux dans lesquels on a suivi l'ordre alphabétique), n'offre un plan satisfaisant de l'histoire de la peinture. Aucun ne trace de ces tableaux où, pour ainsi dire, on saisit d'un seul coup d'œil toute la suite des faits; où les acteurs principaux sont placés dans la plus grande lumière, tandis que les autres, classés dans une dégradation progressive, paraissent plus ou moins dans l'ombre, selon leur importance, ou sont laissés tout à

(1) Dans le Magasin Encyclopédique de Paris (an VIII, tome IV, page 63), l'on annonce avec éloge un ouvrage en deux volumes publié en langue allemande à Gottingue, le premier volume en 1798, le second en 1801, du savant Florillo, et dont nous insérons le titre dans le second index. C'est une histoire de la peinture, composée à peu près sur le plan de celle-ci; elle offre quelque différence dans l'ordre des écoles.

fait dans le vague. On y trouve beaucoup moins encore l'indication de ces époques, de ces révolutions de l'art qu'un lecteur pensant se plaît à comparer, afin d'apprendre ce qui a le plus contribué à la décadence, à la régénération; et c'est avec ce secours qu'il parvient à conserver, dans sa mémoire, l'ordre et la succession des évènements. Car, l'histoire de la peinture est semblable en cela aux histoires littéraire, civile et sacrée. Elle a besoin aussi que l'on y répande, de temps en temps, quelques clartés; que l'on y fasse quelque distinction de lieux, de temps, d'évènements, pour en diviser les époques et en marquer les progrès. Si on lui ôte cet ordre, elle dégénère, comme les autres, en une confusion de noms qui nous conduit plutôt à embarrasser la mémoire qu'à éclairer l'esprit.

But de cet ouvrage et sa première édition augmentée et complétée.

Suppléer à cette partie, jusqu'alors négligée, de l'histoire de l'Italie; contribuer à l'avancement de l'art; faciliter l'étude des diverses manières des peintres; tels sont les trois objets que je me suis proposés pour but, lorsque j'ai entrepris le travail que j'offre à la bienveillance du lecteur. Ma première idée avait été de rassembler, en deux volumes, l'histoire abrégée de toutes nos écoles, en imitant la division que Pline a faite de l'Italie, dont il a distingué les provinces à peu près de la même manière, en inférieures et en supérieures. Je crus convenable de comprendre, dans le premier volume, les écoles de la Basse-Italie, puisque c'est là que les arts renaissants atteignirent plutôt leur maturité; et dans le second, les écoles de la Haute-Italie, dont l'éclat se manifesta plus tard. La première partie de cet ouvrage vit le jour à Florence, en

1792 : mais je fus obligé de renvoyer à un autre temps, le travail de la seconde partie; et les années qui se sont succédées depuis, ont porté de si graves atteintes à mes forces, que j'ai eu de la peine à l'achever, même avec l'aide de plusieurs copistes et correcteurs d'épreuves (1). J'ai néanmoins retiré de cette édition un très-grand avantage, celui de pouvoir connaître l'opinion du public, juge dont l'autorité est sans bornes à l'égard de celui qui écrit; et c'est en suivant ses indications, que j'ai préparé une édition nouvelle (2). M'étant assuré de plus d'une manière, que pour obtenir son approbation, je devais augmenter mon ouvrage d'un plus grand nombre de noms et d'annotations, je me suis imposé la loi de le faire, sans pour cela m'écarter du plan qui convenait à une

(1) Il fut terminé en 1796, et je reproduis ici l'ouvrage entier, revu et augmenté en plusieurs endroits. Beaucoup d'églises, de galeries et de peintures, dont il y est fait mention, n'existent plus aujourd'hui, mais cela n'ôte rien à la vérité, puisque le titre de l'ouvrage est limité à l'année que je viens d'énoncer. Plusieurs de mes amis ont contribué à rendre cette édition plus complète, particulièrement le chev. Giovanni de' Lazara, gentilhomme padouan, qui joint à des grandes richesses en livres et en manuscrits, une disposition obligeante à les communiquer. Outre ce qu'il avait déja fait en faveur de cette histoire, il a pris le soin, en dernier lieu, d'en revoir et d'en corriger l'impression; service que je ne pouvais recevoir de personne avec autant de plaisir que de lui, dont les connaissances dans l'histoire des beaux-arts, sont si étendues.

(2) *Ut enim pictores, et qui signa faciunt, et vero etiam poetæ suum quisque opus a vulgo considerari vult, ut si quid reprehensum sit a pluribus id corrigatur..... sic aliorum judicio permulta nobis et facienda et non facienda, et mutanda et corrigenda sunt.* Cic. *de offic.*, num. 41.

histoire abrégée. L'édition de Florence ne sera cependant pas tout à fait inutile, et peut-être même sera-t-elle préférée à celle de Bassano, par beaucoup de lecteurs; c'est-à-dire, par ceux qui, vivant dans la Basse-Italie, aimeront à trouver ses plus célèbres artistes rassemblés dans un volume portatif, tandis qu'ils attacheraient peu de prix à la description des objets éloignés.

Plan de l'ouvrage imaginé par d'autres.

Comme les augmentations considérables que j'ai faites à cette histoire en ont formé, pour ainsi dire, un ouvrage nouveau; elle doit être précédée d'une préface nouvelle, au moins en grande partie. Le plan n'en appartient entièrement ni à moi, ni à aucun autre. Richardson (1) fut le premier qui conçut le projet de faire rassembler, par quelque historien, les notices répandues çà et là sur les beaux-arts, et principalement sur la peinture, dans le but d'en marquer les progrès et la décadence, selon l'ordre des temps : lui-même en traça une esquisse, qui s'étend jusqu'au *Giordano*. Le chevalier Mengs (2) a fait un essai semblable avec plus de succès encore, dans une lettre où, en indiquant avec sagacité toutes les vicissitudes de l'art, il a posé, pour ainsi dire, les bases d'une histoire complète. En nous attachant à imiter ces exemples, il aurait fallu nécessairement observer à la fois les plus grands maîtres de chaque école, et parcourir successivement tous les pays, selon que la peinture leur a été redevable de quelque nouveau perfectionnement, ou qu'il s'y est élevé quelque abus dont

(1) *Trattato della pittura*, tom. 2, pag. 166.
(2) *Opere*, tom. 2, pag. 108.

l'exemple aura nui à l'art en général. Cette idée peut facilement s'exécuter lorsque l'on considère les objets dans leur ensemble, ainsi que Pline les a vus, et les a indiqués à la postérité; mais elle ne convient pas également à la composition d'une histoire détaillée, telle que l'Italie la demande. Outre les manières des chefs d'école, il s'en est formé une infinité d'autres, modifiées par celle de tel ou tel autre maître, et quelque fois mêlées de tant d'originalité, qu'il est difficile de déterminer où elles ont pris leur source.

D'ailleurs, les peintres eux-mêmes ont souvent adopté, à des époques différentes, ou dans des ouvrages divers, des formes de style si variées, que tels qui eurent d'abord de la ressemblance avec ceux de l'école du *Tiziano*, parurent ensuite plus convenablement placés parmi les adeptes des écoles de *Raffaello* ou du *Correggio*. Il n'est donc pas possible de suivre la méthode des naturalistes qui, par exemple, ayant distingué les plantes en un plus ou moins grand nombre de classes, selon les systèmes divers de Tournefort ou de Linnée, réduisent facilement à l'une de ces classes, toute plante quelconque, et quel que soit le climat qui l'ait produite. Il n'ont besoin que d'imprimer à chaque nom, des traits précis, caractéristiques et permanents. Mais, pour faire une histoire complète de la peinture, il fallait absolument trouver le moyen de décrire chaque style, pour peu qu'il offrît de différence avec les autres; et je n'ai pu mieux faire, pour y parvenir, que de former séparément l'histoire de chaque école. J'ai donc pris pour mon modèle, *Winckelmann*, cet écrivain judicieux de l'histoire ancienne du dessin, dans laquelle il décrit, tour à tour, autant d'écoles qu'il y

eut de nations qui les virent naître. Il me semble que c'est aussi la marche que M. *Rollin* a suivie dans son histoire des peuples, où il a renfermé, avec autant d'ordre que de discernement, dans un petit nombre de volumes, tant de noms et d'évènements divers.

Plan formé pour cet ouvrage et sur quel exemple.

Le plan que j'adopte dans tout le cours de cet ouvrage, est analogue à celui que M. *Antonio Maria Zanetti* s'est formé (1) dans la *Pittura Veneziana*, ouvrage très-instructif dans son genre, et d'une ordonnance parfaite. Ce qu'il a fait pour son école nationale, je l'imite à l'égard de toutes les autres écoles de l'Italie. Ainsi que lui, je garde le silence sur les peintres vivants; et quant à ceux qui n'existent plus, je me dispense de rendre compte de chacun de leurs tableaux en particulier, tâche qui ne pourrait que distraire de la suite de l'histoire, et qu'il serait impossible d'ailleurs de renfermer dans un cadre aussi étroit; je me borne à décrire et à louer quelques-uns de leurs meilleurs ouvrages. J'indique d'abord le caractère général de chaque école; je distingue ensuite dans chacune, trois, quatre, ou un plus grand nombre d'époques,

(1) Littérateur vénitien, et versé dans la pratique du dessin et de la peinture. On ne doit pas le confondre avec un *Antonio Maria Zanetti*, habile graveur, qui renouvela l'art de graver sur bois en plusieurs couleurs, trouvé autrefois par *Ugo Carpi*, et perdu ensuite. Celui dont nous parlons a écrit utilement sur les beaux arts, et l'on trouve plusieurs lettres de lui dans les *Lettere pittoriche*, tome 2. Il signe *Antonio Maria Zanetti q. Erasmo;* mais ce dernier nom est une méprise de l'éditeur, et l'on doit lire, *q. Girolamo;* à la différence du premier qui se nommait *del q. Alessandro.* L'équivoque a été relevée par M. Vianelli dans le *Diario della Carriera*, page 49.

selon les changements que le goût y éprouva. C'est ainsi que dans l'histoire civile, on choisit, pour marquer des périodes nouvelles, ou les chutes des empires, ou d'autres révolutions mémorables.

Plusieurs peintres d'une grande renommée qui, pour ainsi dire législateurs de l'art, lui donnèrent une nouvelle impulsion, sont placés à la tête de chaque période et leur style y est analysé avec plus de précision, parce que c'est de leur exemple que dépendit le goût dominant et caractéristique du temps dans lequel ils vécurent. Après avoir parlé des meilleurs maîtres, on passe en revue leurs élèves, et l'on observe jusqu'à quel point s'étend la propagation de l'école. Enfin, sans retracer le caractère général de chaque professeur, on indique le plus ou le moins que chacun a emprunté, ou changé, ou ajouté à la manière du maître; ou, s'il n'y a point lieu à des remarques de cette espèce, on se contente de faire mention, en peu de mots, des peintres appelés à figurer dans cette nomenclature. Une pareille méthode, quoique peu compatible avec une chronologie exacte, est cependant beaucoup plus favorable à l'enchaînement des idées, dans l'histoire d'un art, que l'ordre alphabétique dans lequel les rapports des temps et des lieux sont trop séparés; ou que la forme des annales, qui oblige quelquefois à mettre en scène l'élève avant le maître, par la raison qu'il est mort le premier; ou enfin, que les récits des *vies*, qui mettent l'écrivain dans la nécessité de répéter souvent les mêmes choses, en louant dans le disciple le style que déja il avait applaudi dans le maître, et en relevant dans chaque détail ce qui appartient au caractère général de son époque.

Peinture du second ordre et arts mécaniques qui dépendent de la peinture.

Pour faire une distinction plus marquée, j'ai eu soin de séparer des peintres d'histoire, les artistes qui appartiennent à la peinture de genre; tels que les peintres de portraits, les paysagistes, les peintres d'animaux, de fleurs, de fruits, de marines, de perspective, de grotesques, ou d'autres que l'on puisse ranger dans ces classes. Je n'ai point négligé quelques autres artistes, qui, bien qu'ils semblent étrangers à la peinture, soit pour les matières qu'ils emploient, soit pour les procédés qu'ils mettent en usage dans l'exécution de leurs travaux, peuvent cependant se rapporter en quelque manière à cet art. De ce nombre sont, par exemple, les graveurs, les ouvriers en marqueterie, en mosaïque, en broderie, et d'autres dont le *Vasari*, le *Lomazzo*, et généralement les auteurs qui ont écrit sur les beaux-arts, ont aussi fait mention; j'ai suivi leur exemple, en me bornant à indiquer dans chacune de ces professions, ce qui m'a paru mériter le mieux d'être connu. Du reste, ces branches distinctes pourraient former chacune un sujet d'histoire à part; et plusieurs d'entre elles ont eu, depuis quelques années, leurs écrivains particuliers; principalement l'imprimerie.

Les artistes médiocres ne doivent point être exclus de l'histoire.

En me conformant à la méthode que je viens d'exposer, je ne désespère point d'obtenir l'approbation de mes lecteurs. Les exemples que j'ai suivis m'en donnent presque la certitude. Mais j'ai peut-être à craindre de mécontenter dans le choix que j'ai fait des artistes, dont le nombre, quel que soit le soin que j'ai apporté à remplir ma tâche, paraîtra toujours aux uns, beaucoup trop limité; aux autres, beaucoup trop étendu. La critique ne tombera certainement ni sur les grands

maîtres, que j'espère avoir appréciés, ni sur les plus faibles, que j'ai cru devoir laisser dans l'oubli, à l'exception de quelques-uns, qu'il m'a paru convenable de nommer de temps en temps, à cause de leur relation avec ceux du premier ordre (1). Ainsi, les reproches qui pourront m'être adressés, soit sur ce que j'ai dit, soit sur ce que j'ai tû, auront pour objet cette classe mitoyenne qui, pour me servir d'une métaphore, ne comprend ni le sénat, ni l'ordre équestre, ni les derniers rangs du peuple des peintres, mais qui se compose de la foule beaucoup plus nombreuse des hommes d'une condition mixte. La plupart des différends s'élèvent à l'occasion des bornes qu'il s'agit de placer, et c'est presque sur une guerre de limites que nous écrivons. Souvent on peut mettre en question si un peintre s'approche davantage des bons ou des mauvais artistes, par conséquent s'il doit, ou ne doit pas, occuper une place dans une histoire de l'art. Dans de semblables doutes, qui m'ont plus d'une fois arrêté en écrivant, j'ai toujours penché plutôt vers le parti le plus indulgent que vers le plus sévère, surtout à l'égard de ceux qui sont déja en possession d'un nom dans l'histoire, puisque d'autres écrivains les ont cités d'une manière honorable : j'ai cru me conformer encore, en cela, au goût du public, qui reproche plus rarement à un auteur d'avoir fait mention des artistes médiocres, que

(1) Un amateur qui ne sait point qu'il y eut plusieurs *Vecellj*, plusieurs *Bassani*, plusieurs *Caracci*, qui firent des tableaux, n'aura jamais une connaissance entière de ces familles de peintres; et il ne sera point en état de parler avec justesse de certaines peintures, qui arrêtent les regards de la multitude, par la seule raison que leur auteur porta en effet un nom célèbre.

de les avoir passés sous silence. Les livres de peinture sont remplis de plaintes contre l'*Orlandi* et le *Guarienti*, parce qu'ils ont négligé tel ou tel autre professeur de cet art. On murmure contre eux dans les églises mêmes, lorsque le *guide* d'une ville indique un tableau d'autel, dont l'auteur a été oublié dans les *abécédaires*. Ceux qui sont chargés de l'explication des galeries, renouvellent les mêmes plaintes à chaque tableau signé par quelque artiste dont il n'est point parlé dans les livres; et les amateurs de gravures en font autant, lorsque, au bas de quelqu'une de celles-ci, ils lisent le nom d'un inventeur dont l'histoire n'a rien dit. Ainsi donc, s'il s'agissait de recueillir les voix dans le public, ceux qui me conseilleraient une nomenclature plus étendue, l'emporteraient certainement en nombre sur ceux qui applaudiraient davantage à un choix plus restreint. D'ailleurs, presque tous les peintres et les amateurs de chaque ville m'exhorteraient à nommer, autant que je le pourrais, jusqu'aux plus médiocres de leurs concitoyens. Car un choix de cette nature a quelque chose de commun avec la justice, que l'on approuve toujours lorsqu'elle s'exerce dans la maison d'autrui, mais que chacun repousse dès qu'elle vient frapper à sa porte. Il en résulte qu'un écrivain qui veut gagner la bienveillance de toutes les villes, ne peut se montrer sévère à l'égard des artistes d'aucune. A toutes ces considérations se joignent les conseils de la raison même. En effet, s'il est de l'adresse d'un bon orateur de dissimuler par son silence le côté faible de son sujet, le devoir d'un bon historien est, au contraire, de ne rien omettre. Cicéron même, dans son livre *De claris oratoribus*, accorde une place à des orateurs d'un ta-

lent médiocre; et je remarquerai ici que, suivant cet exemple, l'histoire littéraire de chaque nation ne considère pas seulement ses écrivains classiques, et ceux qui s'en sont approchés le plus, mais qu'elle admet aussi quelques notices brèves et concises sur des auteurs d'une réputation moins éclatante. Dans l'Iliade même, qui est une histoire des temps héroïques, les chefs de l'armée sont en petit nombre, tandis qu'il s'y trouve une foule de guerriers pleins de valeur, et une plus grande multitude de soldats moins signalés par leur courage, que le poète ne nomme qu'en passant. Or, il est encore plus nécessaire, dans le cas dont il s'agit, de mêler des hommes médiocres à ceux qui eurent du mérite, et à ceux que leur génie éleva au-dessus de tous les autres. Les premiers, dans la plupart des livres, sont cités dans des termes si vagues, que, pour former un jugement sur la place qu'il convient de leur donner, on est obligé de les faire paraître auprès des grands maîtres, comme des acteurs destinés à remplir les troisièmes rôles. Aussi n'ai-je pas voulu perdre de temps à entrer dans des détails inutiles sur ce point, surtout lorsqu'il s'est agi de peintres de fresques, et en général d'artistes qui ne sont plus connus aujourd'hui dans les collections, ou qui les encombrent plutôt qu'ils ne les décorent par les ouvrages qui leur ont survécu. C'est ainsi que, malgré cette multitude de noms, j'ai conservé à mon histoire son caractère d'abrégé. Si quelque lecteur adopte la maxime sévère du *Bellori*, *que*, *dans les beaux arts comme dans la poésie*, *on ne doit point tolérer la médiocrité* (1), la marge de mon livre

(1) Voyez la Préface à ses *Vies*. Je n'admets point ce principe.

sera pour lui ce qu'est un *nomenclateur* dans une place publique, au milieu d'un grand concours de peuple. Elle lui indiquera les chefs d'écoles et les peintres du mérite le plus éminent. Qu'il s'en approche, qu'il s'arrête auprès d'eux, et qu'il détourne ses regards des autres, comme un homme préoccupé de soins qui le rendent étranger à ce qui se passe devant ses yeux (1).

Par cette méthode l'on satisfait aux trois objets principaux de cet ouvrage.

Ma méthode ainsi exposée, il est temps de revenir aux trois objets principaux que je me suis d'abord proposés. Le premier est de donner à l'Italie une histoire

Horace le consacra pour la seule poésie, parce que cet art est nul, lorsqu'il ne charme point. C'est précisément le contraire dans l'architecture qui, lorsqu'elle ne plait point aux yeux, a du moins l'avantage d'être toujours utile, en nous préparant des habitations ; de même la peinture et la sculpture servent à perpétuer les traits des hommes célèbres, et le souvenir des faits mémorables. Il faut remarquer aussi qu'Horace conseille de ne point produire de poésies médiocres, parce qu'elles n'ont point de débit. (*non concessere columnæ.*) Mais, il n'en est point ainsi des peintures d'un ordre commun : chacun, dans quelque pays que ce soit, peut lire le Pétrarque, le Tasse, l'Arioste ; et quiconque ne lira jamais un poète médiocre, écrira mieux que celui qui les a tous lus. Mais tout le monde ne peut pas avoir ou dans sa maison, ou dans les temples de son pays, les ouvrages des bons peintres. Cependant les plus habiles que l'on ait à sa disposition, sont chargés de pourvoir aux peintures nécessaires pour le culte, et pour l'ornement des maisons. Ainsi, quoique médiocres, ils ne sont cependant pas tout à fait inutiles.

(1) .... cui altra cura stringa e morda,
Che quella di colui che gli è davante..
(DANTE.

qui intéresse sa gloire. Ce beau pays a déja l'histoire de sa littérature, que l'on doit au chevalier Tiraboschi; mais il a encore à désirer celle de ses beaux-arts : j'ai essayé d'en composer une; ou, si c'est trop prétendre, j'ai cherché à faciliter l'exécution de celle d'une branche dans laquelle nous n'avons point de rivaux. On peut dire que, dans certains genres de littérature, et même de beaux-arts, nous avons été atteints ou surpassés par les étrangers, ou que du moins ils nous disputent la palme. Mais il semble, jusqu'à présent, que les italiens occupent le premier rang dans la peinture, du consentement de toutes les nations, et que les étrangers sont d'autant plus estimés à cet égard, en proportion qu'ils s'approchent davantage de nos compatriotes. C'était donc rendre hommage à l'Italie que de rassembler en un seul point tout ce qui a été dispersé dans une multitude de volumes concernant ses peintres, et de donner à cet ensemble ce qu'Horace appelle *de la suite et de la liaison*, *series et junctura*, condition sans laquelle on ne pourrait lui accorder le nom d'histoire (1). Je dois avouer que j'ai été plus d'une fois excité à cette entreprise et par les lettres de l'illustre auteur *della storia della italiana letteratura*, et même par les encouragements qu'il m'a donnés de vive voix, en me conseillant d'en faire comme une suite de son ouvrage. Il me témoigna, en outre, le désir que des

1. On donne une histoire à l'Italie.

(1) *Series juncturaque pollet.* Horat. *de Art. poet.*, v. 242. Nous avons pris cet hémistiche pour devise de tout l'ouvrage : en effet, quoi qu'il en soit de tout le reste, on peut lui accorder quelque mérite quant à l'ordre et à la liaison que nous nous sommes efforcés de donner à toutes les notices éparses, dont nous sommes parvenus à composer une histoire.

notices anecdotes fussent ajoutées à celles qui étaient déja connues, et qu'à celles dont les *abécédaires* sont remplis et qui fourmillent d'incorrections, l'on en substituât d'autres, tirées d'une meilleure source.

Ses vues ont été exécutées sur ces deux points. Le lecteur trouvera ici un aperçu de plusieurs écoles, qui n'ont été décrites nulle part, et l'ensemble complet de celle de Ferrare, que j'ai tiré des manuscrits de *Baruffaldi* et de *Crespi*. Souvent on rencontrera des noms et des notices que j'ai empruntés à des manuscrits anciens (1), ou que j'ai recueillis, soit par la tradition, soit dans des correspondances de plusieurs savants qui m'honorent de leur amitié, soit enfin d'après des inscriptions d'anciennes peintures; car celles-ci pouvant être considérées comme des curiosités qui doivent naturellement faire partie des collections, il n'est pas inutile de propager la connaissance de leurs auteurs. J'ai rassemblé, de plus, un assez grand nombre d'observations sur les commencements de la peinture, et sur ses progrès en Italie, question qui, pendant si longtemps, donna lieu à tant de controverses; et j'y ai quel-

(1) Le prince Philippe Ercolani a beaucoup contribué à l'amélioration de mon ouvrage, dans cette dernière édition, en achetant des héritiers de M. Marcello Oretti, 52 volumes de Manuscrits que cet amateur infatigable, en étudiant, en voyageant, en observant sans cesse, avait compilés sur les professeurs des beaux-arts, sur leur âge et sur leurs travaux. Le chev. Lazara, qui a pris un soin particulier de cette édition, a pu faire usage de ces manuscrits dans quelques notes. C'est à l'urbanité ainsi qu'à l'enthousiasme de ces deux illustres personnages, pour la peinture, que l'on sera redevable de plusieurs notices qui, jusqu'à présent, n'avaient point été publiées, ou avaient manqué d'exactitude.

quefois ajouté des réflexions neuves à l'égard des maîtres de tels ou tels artistes, sujet qui forme la partie la plus douteuse de l'histoire. Car souvent nos crédules prédécesseurs ont assigné pour maîtres à certains peintres, ou Raphaël, ou le Corrège, ou quelque autre grand homme, sans autre raison que parce qu'ils croyaient apercevoir entre eux une ressemblance de style. C'est à peu près de la même manière que les païens, dans leurs croyances superstitieuses, racontaient qu'un héros était fils d'Hercule, parce qu'il était courageux; qu'un autre avait eu Mercure pour son père, parce qu'il était subtil; qu'un autre encore devait le jour à Neptune, parce qu'il avait fait heureusement de longues navigations. Mais de pareilles erreurs sont faciles à corriger, lorsqu'elles sont accompagnées de quelque inadvertance de l'écrivain. Par exemple, quand il ne s'aperçoit pas que l'âge du disciple ne saurait coïncider avec celui du prétendu maître. Il est d'autres erreurs cependant qu'il n'est point aussi aisé de rectifier. C'est lorsqu'un peintre dont tout le mérite est dans le rang qu'occupe son maître, s'est fait passer, dans des pays étrangers, pour un élève de tel habile homme, qu'à peine il connaissait de vue. L'histoire rapporte un trait semblable d'*Agostino Tassi*, et nous avons entendu de nos jours citer plusieurs artistes, qui se faisaient passer pour élèves de *Mengs*, qui, dit-on, ne leur avait parlé de sa vie, ou les connaissait à peine de nom.

J'offre enfin au lecteur quelques détails moins connus, sur le nom, l'âge et la patrie de plusieurs peintres. On se plaint en général de ce que tous les dictionnaires publiés jusqu'ici, manquent de noms qui intéressent, et renferment en même temps des inexac-

titudes. J'excuse facilement les compilateurs de ces sortes d'ouvrages, sachant par expérience combien il est aisé de se tromper sur des noms transmis par des hommes du peuple, ou même par des auteurs qui ont varié dans la manière de les écrire. Mais il est indispensable de remédier une fois pour toutes à de semblables méprises. Or, l'index de cet ouvrage formera presqu'un nouvel *Abécédaire* de peinture, plus complet sans aucun doute, et peut-être moins incorrect que les autres, quoique susceptible d'être encore amélioré, ce qu'il est facile de faire avec le secours des archives et des manuscrits (1).

(1) Le *Vasari* qui indique tant d'époques différentes, est rempli d'erreurs sur le nombre des années. On en découvre à chaque instant. Voyez la note de *Bottari*, tome 2, page 79 : d'autres historiens méritent le même reproche, ainsi que cet écrivain le remarque encore dans une note ajoutée à l'une des *Lettere pittoriche* (tome 1, page 36). Le même défaut se retrouve aussi dans l'Abécédaire du P. *Orlandi*, et il en est accusé dans une autre de ces lettres (tome 2, page 318), où l'on appelle son ouvrage *un livre utile, mais tellement plein d'erreurs que l'on ne peut en faire aucun usage, à moins d'avoir sous les yeux les livres originaux qu'il cite*. Après les trois premières éditions de cet Abécédaire, on en fit une quatrième à Venise, en 1753, avec les corrections et additions du *Guarienti : mais il en est encore resté d'autres à joindre à celles-ci; et ce qu'il en a fait, devait être augmenté du double*. Bottari, *Lett. pitt.*, tome 3, page 353. On peut voir en outre, *Crespi*, dans les *Vies* des peintres bolonais, page 50. Ceux qui n'ont point lu ce livre, auraient de la peine à se persuader combien de fois l'auteur gâte l'Orlandi en voulant le corriger. Il multiplie les peintres à chaque petite différence qui se trouve dans la manière dont plusieurs écrivains ont désigné le même homme. *Pierantonio Torri*, par exemple, et *Antonio Torri*, sont pour lui deux peintres distincts. Néanmoins, les articles qu'il a écrits sur les

Le second objet que j'ai eu en vue, a été de me rendre utile à l'art en général. Il y a long-temps que l'on a dit que, pour instruire les hommes, dans quelque genre que ce soit, les exemples valent mieux que les préceptes. Mais cela est peut-être plus vrai en peinture qu'en toute autre chose. Quiconque entreprendra de faire l'histoire de cet art, en suivant les traces des savants de l'antiquité, doit non-seulement en décrire les évènements, mais en rechercher les causes les plus inaperçues. Ainsi, les circonstances qui ont contribué à perfectionner la peinture, ou à la faire rétrograder, seront retracées dans la description de chaque école; et comme ces circonstances sont toujours les mêmes, elles

2. Être utile à l'art.

professeurs qui n'étaient point connus du P. Orlandi, sont pour la plupart très-utiles. Ainsi, l'on doit se servir avec précaution de ce second *Abécédaire*, mais non pas le rejeter entièrement. La dernière édition imprimée en deux volumes à Florence, est augmentée d'une multitude de noms d'artistes, ou qui sont morts depuis peu, ou qui vivent encore, mais qui appartiennent à la classe des plus médiocres; ce qui fait que je l'ai peu consultée en travaillant à cette histoire. Je préviens, d'ailleurs, ceux des lecteurs qui ont une sorte de disposition à être crédules, que l'*Abécédaire* dont il est question, ne leur serait d'aucune utilité, à l'égard des peintres anciens, s'ils n'avaient point la *Serie degli uomini più illustri in pittura*, etc., publiée à Florence en 12 volumes; ouvrage auquel les articles de ce même Abécédaire renvoient continuellement. Le *Dizionario portatile* de M. *Lacombe*, est encore une compilation de la même espèce, mais que l'on ne peut pas recommander à ceux qui aiment les notices exactes : nous citons un seul trait de son inexactitude en parlant de *Palma* l'ancien. Du reste, nous nous appliquons plutôt à rectifier les historiens de l'Italie, qui ont toujours surpassé les étrangers, ou qui du moins le devaient, en écrivant sur nos artistes.

enseigneront par des faits, les routes qu'il faut suivre et celles qu'il faut éviter, pour favoriser son avancement. De pareilles remarques ne regardent pas uniquement les artistes, elles tombent en même temps sur les hommes de toutes les classes. Car, ainsi que je l'observe à la seconde époque de l'histoire de l'école romaine, le progrès des arts dépend toujours de certaines idées qui ont dominé pendant le siècle, idées d'après lesquelles les professeurs travaillent, et le public forme ses jugements. Rien ne sert à propager les bonnes doctrines et à les accréditer, comme une histoire générale qui achève de leur donner du poids. C'est par là que les artistes en se livrant à leurs travaux, et les spectateurs en les approuvant ou en les dirigeant, suivront, non pas des principes incertains et contestés, ni des systèmes particuliers à telle ou telle autre école, mais des lois reconnues et fondées sur l'expérience constante de tant de lieux et de tant de siècles. Il faut ajouter que dans une histoire aussi variée, l'on ne pourra manquer de rencontrer une multitude d'exemples applicables aux génies variés des étudiants, qui souvent n'avancent point, par la seule raison qu'ils n'ont point suivi la direction pour laquelle la nature les avait formés. Nous avons parlé jusqu'ici des exemples; quant aux préceptes, le lecteur les trouvera développés dans l'analyse de chaque école, non pas d'après moi, mais d'après l'autorité de ceux qui ont écrit le mieux sur la peinture, et que j'ai eu soin de consulter à l'égard de chaque maître, ainsi que je l'expliquerai plus tard.

3. Faciliter la connaissance des styles divers dans la peinture.

Enfin, le troisième objet de mon travail a été de rendre plus facile la connaissance des manières diver-

ses dans la peinture. J'espère que l'artiste ou l'amateur qui aura parcouru l'analyse de chaque siècle et de chaque école, classera sans peine les peintures qui passeront sous ses yeux, et qu'il pourra aisément en reconnaître l'auteur, ou du moins en caractériser le style. C'est ainsi que les antiquaires savent déterminer le siècle auquel une écriture appartient, après avoir examiné le papier et la forme des lettres; et que les critiques, en observant la *phraséologie* d'un auteur anonyme, trouvent par conjecture, le temps et le lieu dans lesquels il vécut. C'est à l'aide des mêmes lumières que l'on procède à la recherche des écoles, et des temps qui virent fleurir tel ou tel peintre; et c'est en s'appliquant à l'examen des estampes, des dessins, et, si j'ose ainsi parler, des débris de chaque siècle, que l'on parvient quelquefois à reconnaître le véritable auteur d'un tableau. La plupart des doutes sur les peintures, ne s'élèvent qu'à l'occasion d'une ressemblance que certains peintres ont entre eux. J'ai rassemblé ceux-ci en un seul point, en indiquant toutefois en quoi l'un diffère de l'autre. Il n'est point rare de tomber dans l'incertitude en comparant un peintre avec lui-même, soit qu'un de ses ouvrages semble différer de sa manière accoutumée, soit qu'il paraisse au-dessous de la réputation de l'auteur. J'ai donc eu soin de nommer le maître de chacun de ces artistes, parce que chacun d'eux commence naturellement par suivre les traces de son guide; puis, adopte une manière qu'il suit avec constance, ou qu'il change pour une autre; particularités que je n'ai pas oublié non plus de remarquer. Enfin, j'ai quelquefois rapporté jusqu'à la durée du temps de sa vie, et jusqu'à l'application plus ou moins grande qu'il mit à son

travail, afin que l'on ne décide pas légèrement qu'une peinture est supposée ou douteuse, parce qu'elle aura été faite pendant la vieillesse de l'auteur, ou exécutée avec négligence. Et en effet, qui pourrait admettre comme authentique tous les ouvrages de *Guido*, si on ne savait que *Guido* prit pour ses modèles, tantôt les *Caracci*, tantôt *Calvart* ou *Caravaggio*, ou que d'autres fois il s'abandonna à ses propres inspirations? encore fut-il loin d'être toujours égal à lui-même, surtout lorsqu'il exécuta jusqu'à trois tableaux en un jour (*a*). Qui pourrait imaginer aussi que tous les tableaux du *Giordano*, soient les ouvrages d'un seul peintre quand on ignore qu'il aspirait à se transformer tour à tour en quelqu'un des artistes anciens; de plus, si les deux peintres que je viens de nommer sont généralement connus, combien d'autres le sont moins, et méritent cependant qu'on les indique, et que l'on ne se méprenne point à leur pinceau! Tel sera donc encore le genre d'utilité de cet ouvrage que d'enseigner à les reconnaître au milieu de tant de professeurs que l'on y passe en revue, et de tant de styles dont on y rend compte.

Règles pour distinguer les copies des originaux.

Je sais que la connaissance approfondie des styles divers, n'est pas le seul but auquel tendent les voyages et la sollicitude d'un curieux. Mais c'est encore d'apprendre à reconnaître la touche de chaque peintre, celle au moins des plus célèbres, et à distinguer les originaux des copies. Heureux si je pouvais promettre de donner des préceptes sûrs! heureux aussi ceux qui consument leur vie dans une si longue étude, s'il existait

(*a*) On peut soupçonner qu'il y a quelque chose de douteux dans cette assertion. (N. du T.)

des règles simples, universelles, immuables pour décider toujours avec certitude ! La plupart des amateurs s'en rapportent à l'histoire, mais combien de fois arrive-t-il que l'on cite un historien à propos d'un tableau qui, appartenant à une église ou à une famille, a été vendu par ses premiers possesseurs, et remplacé par une bonne copie que l'on a prise ensuite pour un original ! D'autres voyageurs, se réglant principalement sur l'aspect imposant des lieux qu'ils visitent, ont de la peine à supposer que tous les tableaux qu'ils voient dans les collections choisies et dans les galeries des souverains, ne soient pas véritablement de la main des peintres auxquels ils sont attribués dans les descriptions et dans les catalogues. Mais il est d'autant plus facile de s'égarer par cette prévention, qu'un grand nombre d'amateurs, non-seulement parmi les particuliers, mais parmi les princes même, ne pouvant se procurer à prix d'argent certaines peintures des anciens, se sont contentés, ou des copies de ceux des élèves de ces maîtres qui avaient le plus de ressemblance avec eux, ou même des copies faites par des professeurs que ces princes mêmes envoyèrent tout exprès dans des pays divers. C'est ainsi que Rodolphe II, pour en citer un seul exemple, chargea d'une mission de cette espèce l'habile copiste *Giuseppe Enzo* (*). Les preuves matérielles ne sont donc point suffisantes sans l'intelligence des styles différents ; et cette intelligence ne peut s'acquérir que par un long usage et par des méditations profondes sur la manière

(*) Boschini, page 62, et Orlandi, § Gioseffo Ains di Berna.

de chaque maître (1). Voyons comment on peut y parvenir par degrés.

On doit, pour être en état de distinguer un auteur, avoir la connaissance de son dessin, connaissance que l'on acquiert par l'observation attentive de ses esquisses, de ses tableaux, ou des gravures faites d'après ceux-ci, pourvu qu'elles soient exactes. Un grand connaisseur en estampes, a déja fait plus de la moitié du chemin pour devenir connaisseur en peinture. Celui qui veut atteindre à ce but, doit, et pendant ses veilles, et dans ses études journalières, n'avoir devant les yeux que des estampes. C'est ainsi que l'œil s'habitue à cette manière de contourner ou de raccourcir les figures, de saisir les beaux airs de tête, de jeter et de plier les draperies ; à ces mouvements, à ces pensées, à ces moyens de distributions et d'oppositions qui sont familiers à chaque auteur. C'est ainsi que l'on parvient à connaître ces *familles* de jeunes gens, d'enfants, de vieillards, de femmes et d'hommes faits, que chaque peintre adopte de préférence, et qu'il reproduit ordinairement dans chaque scène de ses tableaux. On ne peut jamais voir assez dans ce genre, tant sont légères et quelquefois imperceptibles les différences qui distinguent, par exemple, un imitateur de Michel-Ange, d'un autre de ses imitateurs ; car tous les deux ayant étudié sur le même *carton*, et d'après les mêmes statues, ont, pour ainsi dire, appris à écrire d'après le même exemple.

(1) Voyez M. Richardson, *Traité de la Peinture*, tome 2, page 58. — M. D'argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, tome I, page 65.

On trouve communément plus d'originalité dans le coloris, partie de la peinture dans laquelle chacun se forme d'après un certain sentiment intérieur, plutôt que par l'exemple des autres. Un amateur ne parvient jamais à en acquérir la pratique, à moins d'avoir vu beaucoup d'ouvrages du même maître, et d'avoir attentivement observé quelles sont les couleurs pour lesquelles il montre une prédilection plus marquée; comment il les distribue, comment il les rapproche, comment il les adoucit; quelles sont ses teintes locales, quel est enfin le ton qui domine dans l'harmonie générale; car celui-ci, quoiqu'il soit fort clair et comme argenté dans le *Guide*, et dans ceux de son école; doré dans le *Titien* et dans ceux qui le suivirent, et ainsi des autres, a néanmoins autant de modifications diverses qu'il y a d'artistes différents. Il en est de même à l'égard des demi-teintes et des clairs-obscurs, pour lesquels chacun suit sa méthode particulière.

Mais tous ces détails qui s'aperçoivent aisément, même à une certaine distance, ne suffisent pas toujours pour faire prononcer avec certitude que telle peinture soit du *Vinci*, par exemple, ou du *Luini*, qui le suit en toutes choses; ou que telle autre enfin soit un original du *Barocci* plutôt qu'une copie exacte faite par le *Vanni*. Il faut nécessairement alors que les connaisseurs s'approchent du tableau pour y faire les mêmes recherches qui sont en usage dans les formes judiciaires, quand il s'agit de reconnaître un caractère d'écriture. La nature, pour la sûreté commune du monde social, nous donne à chacun en écrivant, un certain tour de plume qu'il est difficile de contrefaire, ou de confondre entièrement avec une autre manière

d'écrire. Une main exercée à se mouvoir dans un sens déterminé, conserve toujours la même habitude; et si dans la vieillesse l'écriture devient plus lente, plus pesante, plus négligée, elle ne change pourtant pas entièrement de caractère. Il en est de même dans la peinture, où, si l'on fait une différence entre deux artistes, ce n'est point par cela seul que dans l'un on remarque un pinceau moelleux, et dans l'autre une manière sèche de peindre, ou parce que le faire de l'un est par teintes unies, et celui d'un autre par touches; ou enfin, parce que celui-ci pose ses couleurs en suivant une méthode qui diffère de la méthode de celui-là (1); mais dans un style même qui est commun à une multitude de professeurs, chacun d'eux a un mouvement particulier de la main, un tour de pinceau, un caractère de lignes plus ou moins arrondi, plus ou moins franc, plus ou moins étudié, qui, enfin, lui est propre. Il est donc naturel que de vrais connaisseurs, qui sont devenus

(1) *Quelques-uns employèrent la couleur vierge sans confondre l'une avec l'autre, ce qu'il est aisé de reconnaître dans le siècle de* Tiziano; *d'autres s'en servirent d'une manière toute opposée, comme le Coreggio, qui posait ses teintes brillantes de telle sorte que, sans y laisser apercevoir le travail, il les a fait paraître comme créées d'un souffle; elles sont d'une morbidesse, d'une transparence admirables, sans aucune crudité dans les contours, et elles offrent un relief si parfait, qu'on dirait que c'est la nature même.* Palma *l'ancien, et Lorenzo Lotto, employèrent les couleurs fraîches, et donnèrent à leurs peintures un fini égal à celui de Gio. Bellini. Mais ils les embellirent encore par des contours et par une douceur qui rappellent le goût du Tiziano et du Giorgione. Enfin, le Tintoretto, en posant la couleur aussi vierge, qu'avaient fait les précédents, a montré une hardiesse de pinceau tellement grande, qu'elle tient du prodige*, etc. Baldinucci, *Lettere pittoriche*, tome 2, Lett. 126.

tels par une expérience de plusieurs années, aperçoivent et sentent, pour ainsi dire, en examinant tous les détails d'un tableau, que tel ou tel autre peintre y a travaillé. Ils ne seront pas même trompés par le meilleur copiste; car celui-ci pourra bien marcher pendant quelque temps sur les pas de son modèle, mais ses coups de pinceau manqueront souvent de hardiesse, ils paraîtront serviles, incertains, pénibles, et il ne pourra cacher pendant long-temps la pente naturelle qui lui fera mêler sa manière à celle du maître, dans les choses surtout auxquelles on attache moins d'importance, comme les cheveux, les fonds, les plans reculés. On peut consulter une lettre de *Baldinucci*, qui est la 126[e] du tom. II des *Pittoriche*, et une autre de *Crespi*, qui est la 162[e] du tom. IV. L'on peut s'aider aussi de quelques observations sur la toile, et sur la nature des terres employées dans la peinture; c'est dans cette vue que l'on emploie quelquefois l'analyse chimique des couleurs pour mieux s'assurer des faits, et l'on doit certainement approuver tous les genres d'examen, lorsqu'il s'agit d'un point aussi important que celui de reconnaître avec certitude la main des grands maîtres. C'est de ces recherches que dépend l'avantage de ne point payer un tableau dix fois sa valeur réelle, de ne point introduire dans les collections choisies ce qui ne mérite point d'y occuper une place; enfin, de pouvoir donner aux curieux des notions qui les instruisent, et non des préjugés qui les égarent. C'est ce qui arrive trop souvent, et l'on ne doit pas s'en étonner. Il est plus rare de trouver un vrai connaisseur qu'un bon peintre; c'est un talent à part; on y arrive par d'autres études, on y procède par d'autres

observations, qu'il n'est donné qu'à un petit nombre d'être à portée de faire, et à un plus petit nombre encore de faire avec fruit. Je ne fais point, moi-même, partie de ces derniers. Je ne prétends donc point, je le répète, former, au moyen de cet ouvrage, un connaisseur parfait dans toutes les parties de la peinture, j'aiderai seulement à le devenir avec plus de facilité, avec plus de promptitude. L'histoire de la peinture est la base sur laquelle un connaisseur doit s'appuyer. Je m'efforce d'en réunir les principaux éléments, afin qu'il ait besoin de moins de livres; de l'abréger pour qu'il y consume moins de temps. Enfin, de la distribuer dans un ordre tel, qu'il puisse y trouver sans peine et dans le plus grand développement, toutes les notions qui lui seront utiles.

Jugements sur les peintres; d'où ils sont tirés, et auxquels la préférence a été donnée.

Il me reste à faire une sorte d'apologie de moi-même, en rendant raison des jugements que j'ai portés sur tous les peintres, quoique étranger à leur profession. Il faut convenir sans doute que, si ceux qui l'exercent avaient autant d'habitude d'écrire, et autant de loisir pour entreprendre de le faire, qu'ils ont de lumières dans tout ce qui se rapporte à cet art, tout autre écrivain devrait leur céder la place. La propriété des termes, la connaissance locale des artistes, le choix des exemples, sont des choses mieux connues d'ordinaire par un peintre, même médiocre, que par l'amateur le plus éclairé. Mais comme les peintres, occupés toujours à colorer leurs toiles, n'ont ni les connaissances, ni les facilités nécessaires pour écrire, il faut bien que d'autres se chargent de ce soin, sans négliger cependant de les consulter (1).

(1) Il faut se rappeler que, *de pictore*, *sculptore*, *fusore ju-*

C'est au moyen de ces secours mutuels que le peintre a prêtés à l'homme de lettres, et l'homme de lettres au peintre, que l'histoire de l'art s'est avancée, et que l'on a pu apprécier et décrire le mérite de chacun des grands maîtres, de manière à mettre un historien en état d'en parler désormais avec discernement. Les jugements auxquels j'ai donné la préférence, sont ceux qui viennent immédiatement des professeurs. Les livres ne nous ont conservé qu'un très-petit nombre de ceux de *Raphaël*, du *Titien*, de *Poussin*, et des autres maîtres du premier rang. Mais ce sont précisément ceux qui me paraissent avoir le plus de poids, et être les plus dignes d'être recueillis par l'histoire. Car les hommes qui exécutent le mieux, sont ordinairement ceux qui jugent le mieux. Le *Vasari*, le *Lomazzo*, le *Passeri*, le *Ridolfi*, le *Boschini*, le *Zonotti*, le *Crespi*, méritent peut-être que l'on appelle de leurs jugements dans quelques occasions où ils ont pu se laisser surprendre par l'esprit de parti. Mais ils avaient néanmoins le droit le plus légitime de nous enseigner sur des matières qui

dicare nisi artifex non potest. (Plin. Junior I., ep. 10.) Mais, il est essentiel en même temps de donner à ces mots leur véritable sens; c'est-à-dire que cela doit s'entendre de ces finesses de l'art qui ne peuvent être aperçues par l'œil d'un amateur quelqu'exercé qu'on le suppose. Du reste, pour savoir si une figure a de beaux traits, ou si elle est difforme, si le coloris en est vrai ou faux, si elle a de l'harmonie et de l'expression, si le style de l'auteur est romain ou vénitien, etc., est-il absolument nécessaire qu'un peintre nous l'apprenne? et lorsque nous avons réellement besoin de consulter un artiste, et qu'après avoir lu, ou entendu le développement de son opinion, nous la rapportons fidèlement, doit-elle avoir moins d'autorité dans nos écrits que dans sa bouche?

appartenaient à leur profession. Le Bellori, le Baldinucci, le comte Malvasia, le comte Tassi, et d'autres, occupent dans cette classe un rang inférieur, et toutefois ne manquent point d'autorité, quoique simplement amateurs, parce qu'ils avaient recueilli les jugements des artistes et du public. Qu'il nous suffise, quant à présent, d'avoir jeté un coup d'œil sur ces historiens en général. Nous reviendrons à chacun d'eux en particulier, à propos des écoles qu'ils nous ont décrites.

En exprimant mon jugement sur des ouvrages dont j'ai parlé, j'ai suivi la marche qu'a tenue *Baillet*, lorsqu'il mit au jour la volumineuse histoire des *Ouvrages d'esprit* (puisque c'est ainsi qu'on les appelle). Il y propose moins son sentiment que celui des autres; et, à son exemple, j'ai consulté les opinions des connaisseurs parmi les historiens, que toutefois je n'ai pas cru devoir citer à chaque page, pour ne point grossir inutilement mon livre (1). Je ne les ai même point consultés du tout, lorsque j'ai eu lieu de soupçonner qu'ils avaient écrit avec passion. J'ai eu recours aussi à quelques critiques d'un mérite reconnu, tels que *Borghini*,

(1) Abonder en citations, et recueillir les plus petites circonstances dans les livres les moins connus, est un usage de ces derniers temps, auquel je pense m'être suffisamment conformé dans le second index. Mais, dans une histoire entreprise principalement pour instruire ceux qui aiment les beaux-arts, et pour leur plaire, il m'a paru inutile d'interrompre si souvent la suite de mes récits, uniquement pour invoquer le témoignage de tel ou tel auteur. Les livres d'où j'ai extrait les notices relatives à chaque peintre, sont indiqués dans le cours de l'ouvrage et dans le premier index: les remettre continuellement sous les yeux des lecteurs, serait une chose qui pourrait plaire à l'un d'eux, mais qui déplairait à cent autres.

Fresnoy, *Richardson*, *Bottari*, *Lazzarini*, *Mengs*, et d'autres qui ont moins fait le récit des vies de nos peintres, qu'ils n'ont détaillé leurs jugements sur eux. Je m'en suis rapporté, en outre, aux professeurs vivants, et je me suis adressé, dans cette vue, à plusieurs peintres de l'Italie. J'ai mis mon ouvrage sous leurs yeux; j'ai écouté leurs conseils, surtout lorsqu'il s'est agi du dessin et des autres parties de la peinture, matières sur lesquelles il n'appartient qu'aux seuls artistes de juger, et de porter des décisions infaillibles. Enfin, j'ai prêté l'oreille à une multitude d'amateurs, qui, à certains égards, n'ont pas moins de discernement que des professeurs même, et que ceux-ci quelquefois ont consultés utilement dans ce qui a rapport, par exemple, aux convenances historiques, à la propriété de l'invention et de l'expression, à l'imitation de l'antique, à la vérité de la couleur. Et je n'ai point négligé d'observer moi-même une grande partie des meilleures productions des écoles italiennes, ni de m'informer, dans toutes les villes que j'ai parcourues, du rang que tiennent, dans l'opinion des connaisseurs, ceux de leurs peintres qui sont moins connus. Car je suis convaincu que l'on forme toujours de meilleurs jugements dans les endroits où l'on a le plus d'objets de comparaison, et où l'art qu'on veut approfondir est, plus souvent qu'ailleurs, le sujet des entretiens parmi les étrangers et les nationaux. C'est en suivant ce plan que j'ai été à portée de faire ressortir les talents d'un grand nombre d'artistes qui semblaient voués à l'oubli, parce que l'écrivain qui avait tracé l'histoire de leur école, ou ne s'était point donné la peine de les examiner avec attention, ou ne connaissait d'eux que leurs productions les

plus faibles, où les premiers essais qu'ils avaient hasardés dans une ville, tandis qu'il n'avait point vu des ouvrages faits dans d'autres lieux, avec plus de méthode, et dans un âge plus mûr.

Malgré tant de soins pour rendre cet ouvrage moins défectueux, je n'ose l'offrir au lecteur comme une chose à laquelle on ne puisse encore ajouter beaucoup. Il n'est jamais arrivé qu'une histoire, embrassant autant d'objets divers, sortît parfaite des mains de son auteur : ce n'est que par degrés qu'il est possible de la perfectionner. Celui qui est le premier par rapport au temps, devient souvent le dernier en autorité ; et son plus grand mérite est d'avoir donné lieu, par son exemple, à des ouvrages plus achevés. Mais combien on doit s'attendre à trouver plus de défauts encore à une histoire qui n'est qu'un abrégé de toutes les autres ! On y lira beaucoup de noms de grands artistes et de bons écrivains. Si quelques-uns ont été omis, ce n'est pas sans doute par un mépris injuste, mais plutôt parce que le temps ou les moyens ont manqué pour les examiner. Une quantité de jugements divers y sont rapportés; mais on pourrait en accumuler d'autres encore; car il n'y a point d'auteurs sur lesquels tout le monde s'accorde à penser de même. Baillet, que nous avons nommé il n'y a pas long-temps, le fait voir en parlant des gens de lettre ; et si l'on croyait ajouter par là au mérite de cet ouvrage, on pourrait le faire voir plus facilement encore à l'égard des peintres. Chacun a ses principes. Le *Buonarruoti* traita d'ignorants *Pietro Perugino* et le *Francia*, qui avaient été les lumières de leur art. *Guido*, si nous en croyons les historiens, déplaisait au *Cortona*, le *Caravaggio* au *Zucchero*,

le *Guercino* à *Guido*, et, ce qui paraît plus étonnant encore, *Domenichino* à la plupart des peintres qui vivaient à Rome lorsqu'il y fit ses plus beaux ouvrages (1). Si tous ces artistes eussent écrit sur leurs rivaux, il est vraisemblable qu'ils les auraient décriés, ou que du moins ils en auraient dit moins de bien que ceux qui sont neutres. C'est par cette raison que très-souvent un amateur frappera plus directement au but qu'un artiste, parce que le premier ne suit d'autre guide que l'opinion désintéressée du public, tandis que le second se laisse entraîner par la prévention ou par l'envie. C'est ainsi que les avis sont encore partagés sur le compte de beaucoup de peintres. On pourrait véritablement comparer ceux-ci à certains mets qui plaisent aux uns, et font éprouver aux autres un sentiment de dégoût. Trouver un milieu qui soit également à l'abri des reproches de tous les partis, est à peu près aussi facile que de mettre tous les hommes d'accord dans leurs

(1) *Pietro da Cortona* raconta au Falconieri, que lorsque le célèbre tableau du saint Jérôme de la Charité fut exposé, *tous les peintres (et il en existait alors un grand nombre de célèbres) s'accordèrent à en dire tant de mal, que lui-même, qui était à Rome depuis peu de temps, voulant acquérir du crédit, se mit à en dire du mal comme tous les autres.* C'est ce que le Falconieri atteste lui-même (*Lett. pitt.*, tome 2, Lett. 17), et il continue, en disant: *La tribune de S. Andrea della Valle (du Dominiquin), n'est-elle pas une des plus belles peintures à fresque qui existent? eh bien, il fut question d'y mettre les maçons avec leurs marteaux, et de la jeter à terre, lorsque l'auteur la découvrit aux regards du public; quand il passait par cette église, il s'arrêtait avec ses élèves pour jeter un coup d'œil sur son ouvrage; puis haussant les épaules, il leur disait: il ne me semble pourtant pas avoir fait une si mauvaise chose!*

opinions, qui sont aussi multipliées que les têtes. Au milieu de tant de sentiments opposés, j'ai pensé que le plus sage était de laisser de côté ce qui paraissait le plus contradictoire, de suivre, dans tout le reste, les idées reçues par le plus grand nombre, de trouver bon que chacun adoptât des systèmes, même bizarres (1), mais de ne point tromper l'attente du lecteur, en négligeant de l'instruire des notions les plus répandues et les plus accréditées. Cette marche est, je pense, celle

(1) Les plus singuliers et les plus neufs que l'on ait imaginés à l'égard de nos peintres, se trouvent exposés dans les trois volumes de M. Cochin que l'on a réfuté dans les *Guides* de plusieurs villes (tels que ceux de Padoue et de Parme), et que l'on a très-souvent convaincu d'erreurs de fait. Il a été censuré aussi, à propos de l'école de Bologne, par le chanoine *Crespi* (*Lett. pitt.*, tome 7), et au sujet de celle de Gènes, par le chev. *Ratti*, dans les vies des professeurs de cette ville, où, en commençant la préface, on relève dans *Cochin* les plus graves inadvertances. On y ajoute que son ouvrage fut désapprouvé par *Watellet*, par *Clérisseau*, et par d'autres habiles Français qui vivaient alors : je pense qu'il n'aurait pas plu davantage à *Filibien*, à *de Piles*, et à d'autres savants critiques. L'Italie a produit à son tour, dans ces derniers temps, un livre qui, dans plusieurs choses qui ont rapport aux beaux-arts, tend à renverser toutes les idées reçues. Son titre est : *L'arte di vedere, secondo i principj di* Sulzer *e di* Mengs. L'auteur, que plusieurs feuilles périodiques de Rome ont appelé *le Diogène de notre siècle*, a obtenu l'honneur de plusieurs réfutations. (Voyez la Lettre en réponse, du chev. Ratti, page 11.) Cette espèce de gloire est celle que paraissent ambitionner les auteurs qui affectent des opinions extravagantes. Ils veulent que l'on parle d'eux ; mais les hommes de lettres, s'ils ne peuvent toujours garder un silence absolu sur des doctrines absurdes, ne doivent pas non plus prendre trop de peine pour leur donner de la célébrité. *Opinionum commenta delet dies.* Cicero.

que suivirent toujours les anciens, lorsqu'ils écrivirent sur les professeurs des arts auxquels eux-mêmes ne s'exerçaient que comme amateurs. Et telle est sans aucun doute la cause pour laquelle *Cicéron*, *Pline*, *Quintilien*, s'expriment presque toujours de la même manière à l'égard des artistes grecs. Leur voix dut être unanime, parce qu'elle était l'écho de la voix publique. Je sais qu'il n'est point facile de la trouver toujours d'une manière aussi prononcée chez les auteurs modernes : mais on le peut dans des matières sur lesquelles on a tant écrit. Je sais aussi que cette voix n'est pas toujours celle de la vérité; car *trop souvent l'opinion cède à de pernicieuses influences.* Mais cela n'arrive que rarement par rapport aux beaux-arts (1), et ne saurait avoir de force contre un historien lorsqu'il déclare d'avance que son but a été d'exposer les opinions le plus généralement répandues, sans entrer dans de vaines discussions pour déterminer si ce sont les plus raisonnables.

Division de cet ouvrage.

Cet ouvrage est divisé en six volumes. Le premier et le second sont consacrés à cette partie de l'Italie, qui dut à Léonard de *Vinci*, à *Michel-Ange* et à *Raphaël*, l'éclat dont elle brilla, et le caractère prononcé qu'elle manifesta la première dans la peinture. Ces grands hommes furent véritablement les princes des écoles florentine et romaine, auxquelles je réunis,

(1) On lit dans Pline, au sujet d'Apelles lui-même : *vulgum diligentiorem judicem quam se præferens.* Voy. *Carlo Dati*, dans les *Vite de' pittori antichi*, page 99, où il prouve par l'autorité de l'exemple que le jugement, dans les arts qui ont pour objet l'imitation de la nature, n'est point limité aux seuls professeurs. Voyez aussi *Giunio*, *de pictura veterum*, lib. I, cap. V.

à cause de leur proximité, celles de Sienne et de Naples. Peu de temps après, *Giorgione*, *Tiziano*, et le *Coreggio*, commencèrent à devenir célèbres en Italie, et donnèrent au coloris toute la perfection que les premiers avaient donnée au dessin. Ces lumières de la Haute-Italie m'ont fait trouver, dans l'histoire de leurs écoles et de leurs ouvrages, la matière des tomes troisième et quatrième; car la multitude des artistes, et les augmentations nombreuses de cette nouvelle édition, m'ont engagé à faire deux volumes de ce qui appartient à la peinture de cette contrée. Vient ensuite l'école bolonaise, qui tendit à réunir en elle tout ce que les autres avaient de plus parfait. J'y ai joint, à cause du rapprochement, Ferrare avec la Haute et la Basse Romagne; après quoi je parcours l'école génoise, qui eut plus tard de la célébrité; puis le Piémont, qui, sans avoir une succession d'école aussi ancienne que les autres états, a cependant assez d'importance, par rapport à la peinture, pour être compris dans l'histoire de cet art. Ainsi, les cinq écoles les plus célèbres se suivent par ordre de temps, selon les époques de leur naissance; de la même manière que, dans l'antiquité, l'on vit succéder à la période de la peinture *asiatique* celle de l'*hellénique*, divisée ensuite en *attique* et en *sicyonienne*, et remplacée enfin par celle de la peinture romaine (1).

Le tome sixième et dernier, contient les index nécessaires pour compléter l'utilité de tout l'ouvrage. En classant les peintres dans telle ou telle autre école, je

(1) V. Mons. *Agucchi*, dans un fragment cité par le Bellori, dans les *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, page 190.

me suis conformé moins au lieu de leur naissance qu'à certaines particularités, telles que l'éducation, le style, surtout la résidence qu'ils choisirent et les élèves qu'ils y formèrent : ces circonstances, cependant, se trouvent quelquefois modifiées, au point que plusieurs écoles peuvent se disputer un peintre, comme plusieurs villes de la Grèce se disputèrent autrefois Homère. Je ne prétends point m'ériger en juge dans des discussions de cette nature. Mon travail tend uniquement à connaître et à indiquer les vicissitudes que la peinture essuya, selon les lieux et les époques ; ainsi que les artistes dont elle ressentit le plus d'influence ; mais non point à décider dans des questions pour lesquelles j'ai d'autant plus d'éloignement, qu'elles sont étrangères à mon but.



HISTOIRE

DE LA PEINTURE

DANS LA BASSE ITALIE.



LIVRE I.

ÉCOLE FLORENTINE.



PREMIÈRE ÉPOQUE.

§ Ier.

Commencements de la Peinture depuis sa restauration. — Associations et méthode des anciens Peintres. — Succession des Peintres jusqu'à Cimabue et Giotto.

L'Italie ne manqua jamais de peintres.

On ne peut douter qu'il y ait eu des peintres en Italie, même dans les siècles barbares. Outre le témoignage des écrivains (1), un grand nombre de peintures échappées aux ravages du temps, nous en

(1) Tiraboschi dans *l'Histoire de la Littérature italienne*, tome IV, vers la fin. Voy. aussi *la Dissertation du doct. Lami sur les peintres et les sculpteurs italiens qui fleurirent de* 1000 *à* 1300. Elle est jointe au *Traité de la Peinture, de Vinci*. Florence, 1792. Voy. en outre Moreni, P. IV, page 108, où il nomme un *Rustico*, peintre de Florence, dans l'année 1068.

offrent les preuves. Rome en conserve de très-anciennes (1); et sans parler de ses cimetières qui nous ont transmis tant de monuments chrétiens, les uns peints sur verres, et répandus de tous côtés dans les musées, les autres peints à fresque, et sur lesquels les savants ont écrit une multitude de commentaires, il suffit d'indiquer deux ouvrages immenses, dont on ne pourrait trouver les pareils dans tout le reste de l'Italie. Le premier, est la collection des papes jusqu'à saint Léon; ce pontife lui-même la fit peindre sur l'une des parois de la basilique de saint Paul, pour prouver la succession du Saint-Siège, depuis le prince des apôtres jusqu'à lui. Cet ouvrage du cinquième siècle a été ensuite continué jusqu'à nos jours. L'autre orne toute l'église de St-Urbain dont les lambris représentent des sujets évangéliques, et plusieurs traits de l'histoire du saint patron de cette église avec quelques actions de la vie de sainte Cécile; travail qui, n'ayant rien de grec ni dans les figures, ni dans les draperies, doit plutôt être attribué à un pinceau italien. On y lit la date de 1011 (2). On pourrait en citer beaucoup d'autres qui existent dans divers endroits; tels que le tableau peint à Pesaro, et représentant les saints, protecteurs de la ville. Cette composition a été expliquée par le célèbre *Annibal Olivieri*, et on la croit antérieure à l'année 1000.

(1) Voy. le Discours de M. Francesco Carrara, *de l'éloge des beaux-arts*, Rome, 1758, in-4°, et les notes qui y sont ajoutées. On y cite plusieurs commentateurs célèbres, tels que les deux Bianchini, le Marangoni, le Bottari, etc.

(2) Ainsi que nous l'a indiqué M. le chev. d'Agincourt, très-versé dans ce genre d'antiquités.

On remarque en outre les peintures des souterrains de la cathédrale d'Aquilée (1), celle de *sainte Marie Primerana*, à Fiesole, qui semble appartenir au même siècle ou au siècle suivant (2); enfin, celle d'Orvieto qui, en l'an 1199, était désignée par le nom de *sainte Marie Prisca*, et l'est généralement aujourd'hui par celui de saint Brice (3).

Je passe sous silence les images de la Vierge attribuées à saint Luc, et regardées depuis comme des productions du onzième ou du douzième siècle : j'y reviendrai, au commencement du troisième livre. Mais les peintres de ce temps eurent peu de célébrité, et l'on ne vit sortir de leurs écoles, ni des élèves remarquables, ni des ouvrages dignes de caractériser une époque. L'art devint peu à peu un mécanisme qui, en suivant les traces des Grecs, auteurs des mosaïques de St-Marc de Venise (4), reproduisait toujours les

(1) Il y en avait d'autres semblables dans le chœur, qui ont été masquées en 1733; nous en avons vu les dessins : on y distinguait entre autres choses, le portrait du patriarche *Popone*; ceux de l'empereur Conrad, et de Henri son fils; le dessin, les mouvements, les caractères, sont conformes à ceux des mosaïques de Rome : ces peintures doivent être de l'an 1030 ou environ. Voy. Bartoli, *Antiquités d'Aquilée*, page 369. Voyez encore, sur ces antiquités, et sur d'autres du Frioul, l'Altan, *Des différentes périodes*, etc., page 5.

(2) L'image de la Vierge a été retouchée : deux petits portraits, l'un d'homme, l'autre de femme, qui y sont joints, sont beaucoup mieux conservés. Leur costume se rapporte au temps dont nous parlons : il en existe une gravure où les deux figures latérales sont altérées.

(3) Voy. le père della Valle, *Pref. al Vasari*, page 51.

(4) Il nous reste des Grecs de meilleurs ouvrages peints sur bois; entre autres, à Rome, une Madonne avec une inscrip-

mêmes sujets religieux, et sans jamais copier la nature autrement qu'en la défigurant: ce fut seulement dans la seconde moitié du treizième siècle, que l'on commença à sortir de l'enfance de l'art; et le premier pas que l'on fit vers un style nouveau, fut le perfectionnement de la sculpture.

La sculpture fit des progrès dans le XIIIe siècle.

La gloire en appartient aux Toscans, à cette nation qui, depuis les temps les plus reculés, avait répandu en Italie les lumières des sciences et des arts. Ce furent en particulier les Pisans, qui enseignèrent aux autres artistes, à secouer le joug des Grecs modernes, et à prendre les anciens pour modèles. La barbarie avait non-seulement anéanti les beaux-arts, mais encore les principes nécessaires pour les faire renaître. L'Italie ne manquait point de belles sculptures grecques et romaines, mais elle n'eut pendant long-temps aucun artiste capable de les apprécier, ni aucun qui tentât de les reproduire. Ce que l'on fit, pendant ces siècles de ténèbres, se réduisit à quelques sculptures grossières telles qu'on en voit encore dans la cathédrale de Modène, à St-Donato d'Arezzo, dans la primatiale de Pise (1), et dans beaucoup d'autres

tion grecque à S.-Maria *in Cosmedin*; et celle qui est à Camerino, que l'on dit être venue de Smyrne: nous ne connaissons point en Italie de meilleur ouvrage des Grecs, ni de mieux conservé.

(1) Rien n'est plus grossièrement fait que la porte latérale de bronze décrite par le chanoine Martini, dans l'histoire de ce temple (page 85), et attribuée par Morrona, avec assez de vraisemblance, à *Bonanno, Pisan.* C'est ce dernier qui (ainsi que le Vasari l'a rapporté dans la vie d'Arnolphe), fit la grande porte, aussi de bronze, de la primatiale de Pise, en 1180; elle fut depuis détruite dans un incendie. Il fut en outre l'auteur

églises, où l'on conserve, soit à l'entrée, soit dans l'intérieur, quelques restes de ces ouvrages informes.

Nicolas Pisan.

Nicolas de Pise fut le premier qui entrevit la lumière, et essaya de la suivre. Il y avait à Pise quelques sarcophages antiques que l'on y montre encore; l'un d'eux qui est d'une grande beauté, est celui dans lequel avait été renfermé le corps de Béatrix, mère de la comtesse Mathilde, morte dans le onzième siècle. On y voit la représentation d'une chasse d'Hippolyte, bas-relief qui doit venir d'une bonne école, puisqu'il a été répété par les anciens, sur un grand nombre de tombeaux qui existent encore à Rome. Celui-ci fut le modèle que Nicolas eut sans cesse devant les yeux : il s'y forma un style qui tient du beau antique, surtout dans les têtes et dans les plis des draperies. Ses productions, répandues et admirées dans plusieurs villes de l'Italie, furent cause, que *beaucoup d'artistes, excités par une louable émulation, s'appliquèrent à la sculpture avec plus de zèle qu'ils ne l'avaient fait auparavant*, selon le témoignage du *Vasari*.

Nicolas n'atteignit point le but qu'il s'était proposé. Ses compositions sont quelquefois confuses; ses figures souvent paraissent écrasées, et offrent plus d'exactitude que d'expression. Mais son nom fera

de celle de S.-Maria Nuova, à *Monreale*, que le P. Giudice cite dans la description de cette église. On lit sur cette porte, le nom de *Bonanno Pisano*, et la date de l'an 1186; elle est aussi informe que celle qui existe à Pise, et que nous avons déja citée; c'est du moins ce que nous assure le chev. Puccini, si habile dans les beaux-arts de tous les genres. Pour apprécier le mérite de Nicolas Pisan, il faut comparer ces deux portes avec les ouvrages qu'il produisit quelques années après.

toujours époque dans l'histoire du dessin; car il fut le premier à ramener les maîtres dans la véritable route, en établissant de meilleurs principes. La réforme dans tous les genres d'études, dépend toujours de quelque doctrine nouvelle, qui, une fois répandue et adoptée dans les écoles, produit peu à peu une révolution dans les idées, et prépare au siècle suivant, une carrière jusqu'alors inaperçue.

Dès l'an 1231, Nicolas exécuta, à Bologne, l'urne de saint Dominique; ouvrage remarquable, qui lui fit donner le nom de *Nicolas-de-l'Urne.* Il sculpta ensuite, avec plus de succès encore, les deux histoires du jugement universel, dans la cathédrale d'Orvieto, puis la chaire de saint Jean de Pise: tous ces ouvrages, dont les gravures sont répandues dans toute l'Europe, attestent que le dessin, l'invention, et la composition, reçurent de lui une vie nouvelle.

Arnolfo Fiorentino. Cio. Pisano.

On vit paraître après lui, Arnolfe de Florence, son disciple, auteur du Tombeau de Boniface VIII, dans Saint-Pierre de Rome; et Jean, fils de Nicolas, qui sculpta celui d'Urbain VI, puis celui de Benoît IX, à Pérouse. Ce même Jean fit ensuite le grand autel de Saint-Donat, à Arezzo; ouvrage qui coûta trente mille florins d'or.

Il reste aussi un grand nombre d'ouvrages du même auteur, à Naples et dans plusieurs villes de la Toscane. Il eut pour émule et pour disciple, à Pérouse,

Andrea Pisano.

cet André de Pise, qui, s'étant établi à Florence, orna de ses statues la cathédrale de Saint-Jean; là, il acheva, après avoir travaillé pendant vingt-deux ans, la porte de bronze *d'après laquelle ceux qui vinrent après lui, conçurent l'idée de tout ce qu'on voit de beau, de*

grand et de difficile sur les deux autres portes. Il fut véritablement le fondateur de l'école célèbre dans laquelle fleurirent l'*Orcagno*, puis *Donatello*, et enfin le fameux *Ghiberti*, dont les portes, que l'on voit à la même église, furent jugées, par Michel-Ange, dignes d'être placées *dans le Paradis.*

Après André, on cite Jean *Balducci*, pisan, que son âge, sa patrie, et son style, font conjecturer avoir appartenu à la même école. Cet habile artiste fut employé par *Castruccio*, seigneur de Lucques, et par *Azon Visconti*, seigneur de Milan. Il brilla dans cette ville, et y laissa, parmi les monuments de son art, dans l'église de Saint-Eustorgio, l'urne fameuse de saint Pierre, martyr; à laquelle *Torre*, *Latuada*, et plusieurs savants commentateurs des antiquités milanaises (1), ont accordé tant d'éloges. Deux frères, nés à Sienne, Agnolo et Agostino, qui sortirent de l'école de Jean-de-Pise, devinrent des artistes très-distingués. Le *Vasari* les regarde comme les promoteurs de l'art; et il suffit de voir le tombeau de *Guido*, évêque d'*Arezzo*, avec les ornements nombreux, et tous les traits remarquables de la vie de ce prélat représentés en bas-relief, pour admirer non-seulement le dessin de *Giotto*,

Gio. Balducci.

Agnolo e Agostino de Sienne.

(1) L'abbé Bianconi, dans le nouveau *Guide* de Milan, page 215, affirme que « l'on y voit de très-belles choses, et « telles, que l'on n'en connaît point de meilleures parmi les pro- « ductions de ce temps..... Le Vasari, ajoute-t-il, n'ayant parlé « ni de cet habile Pisan, ni de cet ouvrage, quoiqu'il ait été à « Milan, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même, nous avons quel- « que raison de penser qu'il n'a pas été très-soigneux dans ses « recherches, etc. » Voyez encore les comtes *Giulini* et *Verri*, cités par *Morrona* dans le tome I, pages 199 et 200.

qui en fut l'inventeur, mais encore l'exécution qui est due aux deux frères que nous venons de nommer. Ils eurent aussi le mérite de l'invention, dans une quantité d'autres ouvrages qu'ils firent à Orvieto, à Sienne, et en Lombardie. Ils formèrent dans chacune de ces villes, des élèves qui, pendant très-long-temps, suivirent exactement leur manière, et la répandirent dans toute l'Italie.

La mosaïque fait des progrès. F. Mino da Turrita.

Aux progrès de la sculpture succédèrent ceux de la mosaïque, et on les dut à un autre toscan de l'ordre des mineurs, appelé F. *Jacopo*, ou *Mino* de *Turrita*, lieu de l'état siennois. On ne sait s'il apprit cet art des Romains ou des incrustateurs grecs (1); mais on sait qu'il les surpassa de beaucoup. En observant les ouvrages de Mino, qui sont encore dans le chœur de Sainte-Marie-Majeure à Rome, on a peine à se persuader qu'ils appartiennent à une ère aussi inculte; mais l'histoire ne permet point d'en douter. On peut donc conjecturer que F. *Mino* s'appliqua à l'imitation des anciens, et qu'il prit pour modèles des mosaïques d'un goût déja moins grossier : on en voit encore dans plusieurs églises de Rome, et l'on y remarque un dessin plus correct, des mouvements moins forcés, et des

(1) L'école de mosaïque subsistait à Rome dès l'onzième et le douzième siècles. Voy. *Musant. Fax Chronol.*, page 319 et 338. La famille des *Cosmati* se distingua dans cette école : *Adeodato di Cosimo Cosmati* travailla dans l'église de S.-Maria Maggiore, en 1290 (Guide de Rome). Plusieurs des Cosmati furent employés dans la cathédrale d'Orvieto (*Valle*, *Catalogo*); et ceux-ci sont généralement préférés aux incrustateurs grecs qui, dans le même temps, travaillèrent à St-Marc de Venise. (*Idem*, *Pref. al Vasari*, *page* 61.)

compositions plus régulières que n'en eurent celles des Grecs, qui décorent Saint-Marc de Venise. *Mino* leur est supérieur en tout. Dès l'an 1225, quand il fit (quoique assez médiocrement) la mosaïque de la tribune à Saint-Jean de Florence, il était appelé le prince des mosaïstes vivants (1); il mérita davantage ce nom à Rome, et il l'y conserva long-temps. Le *Vasari* n'a point rendu assez de justice au mérite du *Turrita*, en ne parlant de lui que comme accidentellement, dans la vie du *Tassi*. Mais les vers qu'il cite à propos de lui, et les travaux dont il raconte qu'il fut chargé, font assez connaître de quelle considération il jouissait parmi ses contemporains. On veut qu'il ait aussi été peintre; mais ce n'est qu'une méprise dont nous donnerons l'éclaircissement, en parlant de l'école siennoise : nous devons combattre également ceux qui exagèrent son mérite et ceux qui ne lui en accordent point assez.

Commencements de la peinture, dans plusieurs villes de Toscane.

La peinture, qui n'avait point de modèles, comme les autres arts en avaient eus, était restée bien loin en arrière de la mosaïque, et beaucoup plus encore de la sculpture. Cependant, lorsque *Cimabue* naquit, c'est-à-dire l'an 1240, le petit nombre des artistes qui cultivaient encore ce bel art, n'*étaient* pas *entièrement disparus*, comme l'écrit le *Vasari*, qui certainement exagère; car on doit d'autant plus regarder cette phrase comme une exagération, qu'il cite en même temps, plusieurs sculpteurs, architectes et peintres qui vivaient

(1) Voici l'inscription de la mosaïque :

« Sancti Francisci frater fuit hoc operatus
« Jacobus in tali præ cunctis arte probatus. »

alors. Il atténue par cela même la généralité de son assertion, contre laquelle une foule innombrable d'écrivains ont déclamé et déclament encore aujourd'hui. Nous serons forcés, presque à chaque livre, de rapporter leurs plaintes et de citer tous les peintres de ces temps reculés. Nous commencerons dès à-présent à remplir cette tâche, en nommant tous ceux qui vivaient alors en Toscane.

Commencement de la peinture à Pise.

La ville de Pise eut, à cette époque, non-seulement des peintres, mais encore une école universelle des beaux-arts (1); *Morrona*, noble pisan, qui en a rédigé les mémoires, en rapporte immédiatement l'origine à la Grèce.

Les Pisans, déja très-puissants sur terre et sur mer, en 1063, voulurent ériger leur magnifique cathédrale et amenèrent de ce pays, avec l'architecte *Buschetto*, des miniaturistes et des peintres, dont les élèves se multiplièrent bientôt dans la ville.

Les Grecs, alors, n'étaient point en état d'enseigner beaucoup, parce qu'ils savaient très-peu de choses eux-mêmes. Leurs premiers disciples, formés à Pise, sont demeurés anonymes; on y a cependant conservé de leurs miniatures, et quelques-uns de leurs tableaux.

Il y a dans la cathédrale, un exemplaire, sur parchemin, de l'*Exultet*, que l'on chante ordinairement le samedi saint. On y voit, de distance en distance, des miniatures représentant des figures d'animaux et des plantes : ce monument est attribué au douzième

(1) Voy. Morrona, dans le tome I de sa *Pisa illustrata* page 224.

siècle, et l'art ne s'y montre pas absolument grossier, quoiqu'il fût alors dans son enfance. Il y a même dans cette église, et dans plusieurs autres, quelques peintures de ce siècle, représentant la Vierge-Marie, avec l'Enfant-Jésus qu'elle porte sur le bras droit. Malgré leur imperfection, l'on y reconnaît la succession de cette même école jusqu'à *Giunta*, duquel, dans ces dernières années, le *Tempesti* a fait le plus bel éloge. Il eût mérité de l'obtenir dès le commencement de l'histoire de la peinture. Giunta Pisano.

Sa patrie ne possède aucun ouvrage que l'on puisse lui attribuer avec certitude, excepté un crucifix qui porte son nom, et que l'on croit être une de ses premières productions. L'on peut en voir la gravure dans le troisième volume de la *Pisa illustrata*.

Il fit des choses plus marquantes à Assise, où le frère *Élie* de Cortone, général de l'ordre des mineurs, l'engagea à venir peindre, vers l'an 1230. C'est de cette source que nous vient ce que nous connaissons de son éducation, qui a été décrite de la manière suivante, par le P. *Angeli*, historien de cette basilique.

Juncta Pisanus, ruditer a Græcis instructus primus ex Italis (il veut parler apparamment des Italiens les plus célèbres), *artem apprehendit circa an. sal.* 1210.

C'est dans l'église des Anges, que l'on voit l'ouvrage le mieux conservé de cet artiste. C'est un crucifix peint sur une croix de bois; aux extrémités de laquelle, de chaque côté et au-dessus, on voit la Vierge-Marie, et deux autres demi-figures. On lit, au-dessous, une inscription tronquée, qu'après l'examen le plus attentif, fait dans le lieu même où le crucifix est placé

nous n'hésitons pas à rapporter, telle que nous l'avons rétablie :

*Iu*NTA PISAnUS

*Iun*TInI ME *Fecit.*

Nous ajoutons ce qui manque au mot *Juntini*, parce que *Morrona* affirme que vers ce temps, on trouva dans les archives de Pise, un *Giunta de Giuntino* auquel peut se rapporter l'inscription d'Assise, et qui doit certainement être le peintre dont nous parlons. Les figures qui accompagnent le Crucifix, sont infiniment plus petites que nature, le dessin en est aride, et les doigts beaucoup trop longs : défaut qui, peut-être, tient beaucoup moins à l'auteur qu'au temps où il vécut (*a*). L'on y remarque cependant une certaine étude du nud, une expression dans les têtes, et des plis dans les draperies, qui surpassent de bien loin la manière des Grecs contemporains. L'empâtement des couleurs est plein de force, et quoiqu'un peu bronzées dans les chairs, leur disposition est bien variée; enfin, le clair-obscur même y est indiqué d'une manière qui ne manque point d'art; le tout ensemble n'est point inférieur, excepté dans les proportions, à ces crucifix entourés aussi de demi-figures, que l'on attribue à *Cimabue.*

Giunta avait fait à Assise un autre crucifix, auquel il avait ajouté le portrait du frère *Élie*, avec cette inscription : *F. Helias fecit fieri. Jesu Christe pie mi-*

(*a*) Lanzi qui n'épargne point les citations latines, dit, *Vitia non hominum, sed temporum.*

serere precantis Heliæ. Juncta Pisanus me pinxit, an. D. 1236 *indit. IX.*

Elle nous a été conservée par le P. Wadingo dans les annales de l'ordre franciscain de la même année; et l'historien appelle le crucifix, *Affabre pictum.*

Les peintures à fresque de *Giunta* furent exécutées dans l'église supérieure de Saint-François; et, selon le Vasari, il fut aidé dans ce travail par quelques artistes grecs. Il en reste sur la voûte et sur les chapiteaux contigus, quelques bustes et quelques compositions, parmi lesquelles on distingue le crucifiement de saint Pierre, cité dans l'*Etruria pittrice.*

On croit que ces peintures ont été retouchées ça et là, sans discernement; et c'est ce qui excuse l'inexactitude du dessin, qui a pu être altéré en plusieurs endroits. Mais on ne peut dissimuler le défaut de vigueur du coloris : en leur comparant celles de Cimabue, qui parurent environ quarante ans plus tard, on voit clairement que Giunta n'était jamais parvenu à un degré supérieur de talent dans cette partie de la peinture. Peut-être il aurait pu se perfectionner; mais depuis l'an 1236, il n'est plus parlé de lui, et l'on peut conjecturer qu'il mourut loin de sa patrie, dans un âge qui n'était point encore avancé. Cette supposition paraît d'autant mieux fondée, que *Giunta de Giuntino* est nommé dans les parchemins de Pise, pendant les premières décades du siècle, et non dans les décades suivantes. Ensuite, vers 1265, Cimabue, avant d'aller à Assise, fut appelé pour faire le tableau d'autel et le portrait de saint François de Pise; ce que *Giunta* aurait fait sans aucun doute, s'il fût revenu dans sa patrie

après avoir été à Assise, où il avait vu et peut-être reproduit les traits de ce saint (1).

On prétend que ce fut de cette école que l'art se propagea d'abord dans la Toscane; mais on ne doit point oublier qu'en Toscane, comme dans le reste de l'Italie, il y avait déja des miniaturistes qui, par une impulsion naturelle, s'élançant des petites choses aux grandes, se préparaient, et, comme nous l'apprend *Franco* de Bologne, préparaient leurs successeurs à peindre des fresques et des tables de bois. Quoi qu'il en soit, Sienne avait alors son *Guido*, qui, dès l'an 1221, peignait d'une manière toute opposée au goût des Grecs, comme nous le verrons en parcourant cette école. Lucques avait, en 1235, un *Bonaventura Berlingieri*, duquel il nous est resté un Saint-François dans le château de *Guiglia*, à peu de distance de Modène. On parle de cette peinture comme d'un ouvrage très-remarquable par rapport à ce temps (2).

Guide de Sienne.

Bonaventura Berlingieri.

Il y eut aussi, en 1288, un autre peintre, connu seulement par un crucifix qu'il a laissé à Saint-Cerbone, à peu de distance de la ville, avec cette inscription : *Deodatus filius Orlandi de Luca me pinxit, a. D.* 1288. On cite encore Margaritone d'Arezzo, qui fut un disciple de l'école grecque, dont il suivit

Diodato da Lucca.

Margaritone.

(1) On conserve dans la sacristie de l'église des Anges, le plus ancien portrait de saint François, peint sur le panneau de bois qui servit de lit au saint jusqu'à sa mort, ainsi que l'indique l'inscription. On croit que cette peinture est l'ouvrage d'un Grec antérieur à Giunta.

(2) Voy. l'abbé Bettinelli, Renaissance des études des arts et des mœurs en Italie, après le onzième siècle, page 192.

toujours les principes, et qui, selon tous les indices, devait être né plusieurs années avant *Cimabue.* Il peignit sur toile, et fut le premier, au rapport du Vasari, qui trouva le moyen de rendre la peinture plus durable et moins sujette à se fendre. Il étendait une toile sur une table, l'y attachait avec une forte colle, composée de rognures de parchemin, et la couvrait entièrement de plâtre avant de l'employer pour peindre. Il modelait aussi en plâtre des diadêmes et d'autres ornements, et il trouva l'art de faire sur des vases l'application de l'or en feuilles, et de le brunir. Il reste quelques-uns de ses crucifix à Arezzo, et un autre à l'église de Sainte-Croix de Florence, où il est placé auprès de l'un de ceux de *Cimabue.* Tous les deux sont d'un faire ancien, et ne diffèrent pas tellement de mérite que *Margaritone*, quoique plus grossier, ne puisse être admis au rang des peintres, si l'on accorde le même honneur à *Cimabue.* Dans le temps où les villes voisines venaient de faire quelques pas vers le style nouveau, Florence, si nous en croyons le *Vasari* et ceux de son école, n'avait point de peintres. Seulement, *peu après l'an* 1250, *quelques Grecs furent appelés à Florence par ceux qui gouvernaient la ville, et qui voulurent y faire revivre la peinture, plutôt entièrement perdue qu'écartée de la bonne route.* On peut opposer à cette assertion la dissertation savante du D. *Lami*, que nous avons déja citée avec de justes éloges. *Lami* nous apprend que, dans les archives capitulaires, il est fait mention d'un Bartolomée, peintre, qui florissait l'an 1236. Il ajoute que l'image de la Vierge visitée par l'ange, et que l'on garde avec une grande vénération dans l'église des *frères servites*, fut

Commencement de la peinture à Florence.

Bartolommeo peintre à Florence.

peinte à peu près vers ce temps : elle est retouchée dans quelques parties du vêtement; mais elle conserve beaucoup de la touche primitive, et elle a un très-grand mérite pour cette époque. Nous n'avions pas connaissance de cet opuscule de Lami au moment où nous préparions notre première édition ; car il n'était point publié alors. Nous ne pûmes que combattre simplement l'opinion de ceux qui attribuèrent cette sainte image à *Cavallini*, élève de *Giotto.* Nous fîmes la réflexion que le style de *Cavallini* est beaucoup plus moderne, ainsi que le font voir plusieurs autres productions de ce dernier, que nous avions examinées à Florence. Cette différence de style nous fut néanmoins contestée par plusieurs artistes que nous consultâmes, et en particulier par M. Pacini, qui avait copié l'*Annonciation* des frères servites. Nous provoquâmes alors l'examen des caractères écrits dans un livre représenté dans ce même tableau. On y lit : *Ecce virgo concipiet*, etc.; or, ces caractères sont conformes à d'autres du treizième siècle, et n'ont point cette superfluité de traits que l'on trouve dans les caractères tudesques, communément appelés gothiques, dont se servirent toujours *Cavallini* et les autres élèves de *Giotto.* Ainsi l'opinion de *Lami*, en venant à l'appui de la nôtre, nous a encore autorisés à nous y affermir. Il nous paraît même vraisemblable que le *Bartolommeo* qu'il nous cite, est le même que les mémoires des frères servites nous donnent pour auteur de leur *Annonciation*, peinte vers l'an 1250. Ces mêmes religieux, dans leur collection de peintures antiques, rassemblée par les soins du savant P. *Adami*, autrefois général de cet ordre, conservent une Madeleine, qui, à en juger par le dessin

et par la forme des lettres qui s'y trouvent tracées, semble être aussi une production du treizième siècle. Nous pourrions en indiquer d'autres qui existent encore dans leur chapitre et dans divers endroits de la ville.

Ces notions et d'autres encore sur les anciens peintres, que nous avons répandues dans le cours de cet ouvrage, nous paraissent suffisantes. Ainsi nous revenons au *Vasari*, et aux discussions qui s'élevèrent contre lui. On lit sa défense dans une notice sur les dernières années de la vie de *Margaritone*, par M. Bottari : elle est prise de Baldinucci. « Celui-ci, dit Bottari, « affirme, d'après des observations faites « par lui, que presque chaque ville avait un peintre; « mais tous étaient aussi ignorants et aussi barbares « que ce *Margaritone;* et lorsqu'on les met en parallèle avec Cimabue, ils ne peuvent être considérés « comme peintres. »

Le Vasari compose son histoire de Cimabue.

Les monuments que nous avons cités jusqu'à présent, ne nous permettent pas d'admettre cette proposition : le *Bottari* lui-même la contredit dans une autre notice sur la vie de Cimabue, « qui, dit-il, s'écarta le premier « de la manière grecque, ou du moins s'en éloigna plus « que les autres. » Mais si d'autres, tels que *Guido*, *Bonaventura*, *Giunta*, s'en étaient éloignés avant Cimabue, pourquoi le Vasari ne fit-il pas d'abord mention de ces peintres? Ne donnèrent-ils pas les premiers à Cimabue l'exemple de tenter une route nouvelle? Ne répandirent-ils pas quelque lumière sur l'art renaissant? Ne furent-ils pas dans la peinture ce que les deux *Guido* furent dans la poésie? Et ceux-ci, quoique surpassés depuis par Dante, ne sont-ils pas toutefois

nommés parmi les premiers qui figurent dans l'histoire de notre poésie ? Le *Vasari* donc aurait dû imiter *Pline*, qui commence depuis *Ardicée* le Corinthien, et *Téléphane* de Sicione, dessinateurs grossiers. Il cite ensuite, avec une scrupuleuse exactitude, l'invention de *Cléophante* de Corinthe, qui imagina de colorer ses dessins avec de la terre cuite réduite en poudre; puis, celle d'*Eumarès* d'Athènes, qui fit le premier la distinction de l'âge et du sexe. Il nomme encore *Cimon* de Cléone, qui trouva l'art de donner du mouvement aux têtes, et d'imiter la nature dans les articulations des doigts, ainsi que dans les plis des draperies : c'est ce qui fait dire à Élien (qui l'appelle Conon) que cet artiste qui avait trouvé la peinture dans l'enfance, l'avait perfectionnée par la seule force de son génie. (Var. *Hist.*, lib. VIII, c. 8.)

C'est ainsi que dans l'ancienne histoire on distingue le mérite qui est propre à chaque ville et à chaque artiste; et il serait juste que l'on observât la même chose (autant qu'il est possible) dans les histoires modernes.

Nous n'insisterons pas davantage sur ce point, quoique cette partie de notre discours ait donné lieu à des discussions répétées, et même quelquefois à des disputes entre plusieurs écrivains.

On ne peut donc raisonnablement contester que Florence soit, sans comparaison, la ville à laquelle la peinture a le plus d'obligations, et que le nom qui marque la première époque brillante de l'art, ne soit celui de Cimabue, quoi que puisse en penser le P. della Valle (1). Les peintres que nous avons nommés avant

(1) Au milieu des lumières qu'il a répandues sur l'histoire de

lui, eurent peu de succès. Leurs écoles languirent, excepté celle de Sienne. Elles se dispersèrent peu à peu, et finirent par se réunir à celle de Florence. Celle-ci s'éleva en peu de temps au-dessus de toutes les autres, et, depuis cette période jusqu'à nos jours, elle a continué à répandre ses richesses avec une profusion non interrompue. Observons-la depuis ses commencements.

Gio. Cimabue, né d'une famille noble (1), fut architecte et peintre. On a conjecturé, dans notre siècle, qu'il avait été le disciple de *Giunta*, et cela, par la seule raison que les Grecs en savaient moins que les Italiens. Mais il faudrait auparavant prouver que le Gio. Cimabue.

notre ancienne peinture; lumières dont nous avons profité, et dont nous profiterons encore, il a écrit dans la chaleur de la discussion, plusieurs choses au désavantage de *Cimabue*, que nous ne croyons pas devoir approuver. Le *Vasari* ayant soutenu que Cimabue avait avancé beaucoup les progrès de l'art; le P. M. proteste qu'il *n'y avait fait ni bien ni mal, et qu'en faisant l'examen des peintures de Cimabue, il y a trouvé, dit-il, plus d'imperfections que dans celle de Giunta, de Guido de Sienne, de F. Jacques da Turrita*, etc., tome I, page 235. Nous reviendrons, ailleurs, sur ce qui concerne les deux derniers. Quant au premier, il est certain que le P. M. se contredit quatre pages plus loin; car, en commentant un autre passage de l'historien d'Arezzo, sur quelques-unes des peintures de *Cimabue*, faites à Assise, dans l'église souterraine de St-François, il dit, qu'il *y surpassa, dans son opinion, Giunta de Pise*. Il faut remarquer que cet ouvrage fut le premier que Cimabue fit à Assise; ainsi, lorsqu'il y vint, il était donc déja supérieur à Giunta. Comment, en travaillant à l'église supérieure, et en produisant à Assise et ailleurs tant de compositions nouvelles, devint-il un si mauvais peintre, un peintre inférieur à Giunta lui-même?

(1) Voy. le Baldinucci, tome 1, page 17 de l'édition florentine, où il est dit que les *Cimabue* étaient aussi appelés *Gualtieri*.

maître et le disciple vécurent dans le même lieu ; ce qui, d'après les raisons rapportées, page 53, est difficile à supposer (1). Prenant toujours l'histoire pour guide, nous trouvons qu'il apprit son art de ces Grecs qui furent appelés à Florence, et qui, selon le Vasari, peignirent dans *Santa Maria Novella*. Il se trompe toutefois, en les faisant travailler dans la chapelle des *Gondi*, bâtie avec l'église entière un siècle plus tard. Il fallait dire, dans une autre chapelle, sous l'église, où l'on plâtra depuis toutes ces peintures grecques, pour leur en substituer d'autres d'un peintre du quatorzième siècle (2). Il y a quelques années qu'une partie de ce second enduit étant tombée, l'on vit reparaître quelques figures de ces Grecs, productions informes qui n'annonçaient aucune lueur de talent.

Il paraît que *Cimabue* suivit leurs traces dans ses premières années, et qu'alors, peut-être, il peignit le Saint-François et les ornements qui l'entourent à l'église de Sainte-Croix. Mais cette peinture, quoiqu'on

(1) Voy. toutefois le Baldinucci dans la *Veglia*, page 87.

(2) Lisez dans la Préface de l'édition française des Vies de Vasari, à la page 17 : « La principale direction des peintures « de la basilique franciscaine, fut donnée à *Giunta* et aux autres « Pisans, comme chefs de leur école. *Cimabue et Giotto*, qui y « firent plusieurs travaux importants, étaient, ou élèves, ou « dépendants de cette même école. » *Giunta* dirigea ceux qui l'aidèrent, pendant tout le temps qu'il y travailla, et ce fut jusqu'après l'année 1236. Mais, comment le supposer à Assise, jusqu'au temps où Cimabue (qui nacquit en 1240, et alla à Assise vers 1265), aurait pû être instruit par lui, et devenir en état de l'aider et de lui succéder ? Et combien une telle supposition est encore plus invraisemblable à l'égard de *Giotto*, qui ne fut appelé à Assise que bien des années après ?

l'attribue à Cimabue, nous semble être d'un auteur incertain. Du moins, il n'a ni la manière ni la couleur de Cimabue, pas même celle des ouvrages de sa première jeunesse, tels que la Sainte-Cécile avec les actes de son martyre, qui de l'église de la sainte passa à celle de Saint-Étienne : cette peinture est beaucoup meilleure que le Saint-François.

Quoi qu'il en soit, *Giovanni*, à l'exemple des autres Italiens de son siècle, franchit les limites de l'école grecque, dont les principes se bornaient, selon toute apparence, à s'imiter l'un l'autre, sans jamais rien ajouter aux traditions des maîtres. Il consulta la nature; il corrigea en partie la roideur du dessin, anima les têtes, plia les draperies, et groupa les figures avec infiniment plus d'art que les Grecs. Mais son talent n'était point propre aux sujets gracieux : ses madones n'ont point de beauté, et tous ses anges, dans un même tableau, sont absolument semblables. Sévère comme le siècle dans lequel il vécut, il réussit admirablement dans les têtes d'hommes à grand caractère, et surtout dans celles des vieillards, auxquels il imprima je ne sais quoi de fort et de sublime, que les modernes mêmes n'ont pas porté beaucoup plus loin. Ingénieux et vaste dans ses conceptions, il donna l'exemple des grandes compositions historiques, et les exprima en grandes proportions. Les deux madones que Florence conserve de lui, l'une chez les dominicains, avec plusieurs bustes de saints; l'autre à la Sainte-Trinité, avec ces figures de prophètes qu'il a rendues si majestueuses, ne donnent point aussi complètement l'idée de son style que les peintures à fresque de l'église supérieure d'Assise, où il est véritablement admirable pour ce temps. Dans

ses histoires de l'ancien et du nouveau Testament qui nous restent encore (car le temps en a effacé, ou du moins altéré un grand nombre), il peut être comparé à cet Ennius qui, en ébauchant à Rome la poésie épique, fit briller des lueurs de génie qui méritèrent l'approbation de Virgile.

Il est encore plus admiré par le *Vasari*, (et avec raison) dans les peintures de la voûte. Elles se maintiennent même aujourd'hui à un rang honorable, quoique dans quelques-unes des figures de J. C. et de la Vierge Marie surtout, on retrouve un peu de la manière grecque. Mais, dans les figures de ces évangélistes et de ces docteurs, qui, assis dans leurs chaires, instruisent les religieux de l'ordre de saint François, il y a je ne sais quelle originalité d'imagination et de composition qu'aucun autre n'avait encore pu atteindre; le coloris en est plein de vigueur, et les proportions, qui sont colossales à cause de la distance, y sont passablement observées. Au total, il semble qu'ici, la peinture commence à oser ce que la mosaïque avait à peine essayé auparavant : ce sont autant de progrès de l'esprit humain qui ne doivent point être perdus pour l'histoire en général; et ce sont aussi des genres de mérite que l'on ne doit point dissimuler à l'égard du peintre florentin, lorsqu'on veut le comparer avec ceux de Pise et de Sienne. Il est à peine concevable qu'après le témoignage du *Vasari*, qui parle de *Cimabue* comme de l'auteur du travail de la voûte, et après la tradition de cinq siècles, qui confirme ce témoignage, le P. *della Valle* ait pu l'attribuer à *Giotto*, peintre d'ailleurs beaucoup plus agréable. Le P. de *della Valle* a même voulu placer au-dessus de *Cimabue*, tel ou tel autre

peintre de la même époque, parce qu'il faisait des yeux moins hagards, ou des nez plus réguliers : raisons trop frivoles et trop insuffisantes pour faire descendre Cimabue du rang qu'il occupe dans l'opinion des historiens exempts de partialité (1).

Enfin, le P. della Valle a écrit que Cimabue n'avait fait ni bien ni mal à l'école florentine; chose qu'il est impossible d'entendre de sang froid, lorsqu'on a lu les anciens historiens de la ville qui l'ont célébré; et lorsqu'on a vu ce qu'avaient fait avant lui les peintres florentins qu'il surpassa de si loin.

Giotto di Bondone.

Si l'on convient que Cimabue fut le *Michel-Ange* de cette époque, il faut ajouter que Giotto en fut le Raphaël. La peinture, entre ses mains, s'ennoblit tellement, que ni aucun de ses disciples, ni aucun autre peintre ne le surpassa, ou même ne l'égala; du moins dans tout ce qui tient à la grace. Giotto était né dans

(1) Aux témoignages, qui sont favorables à Cimabue, l'on peut en ajouter un d'un grand poids, qui se trouve dans un manuscrit publié, il y a peu d'années, par l'Abbé *Morelli*. On y lit que *Cimabue* peignit dans l'église *del Carmine*, qui fut brûlée depuis; mais que l'on sauva de l'incendie une tête de saint Jean, peinte par lui, et que, l'ayant encadrée, on la déposa dans la maison d'*Alexandre Capella*, où on la conserva. Un peintre qui n'aurait *fait ni bien ni mal à l'école florentine*, *ni à la peinture*, aurait-il été appelé à Padoue? Aurait-on attaché tant de prix à un ouvrage de sa main? Aurait-il été aussi estimé, dans un temps aussi éloigné du Vasari, aux *fictions* duquel on veut attribuer la réputation de Cimabue? On peut voir d'autres témoignages de cette réputation en lisant la défense de Vasari, dans le 1er livre, à la 3e époque. Et ceux qui composent des histoires, ou qui les commentent, se dégoûteront encore davantage de l'esprit de système et de parti.

les environs de Florence, et avait commencé par exercer le métier de berger; mais il était né peintre, et il dessinait continuellement, comme par une sorte d'inspiration, tantôt l'un, tantôt l'autre des objets qui se présentaient à sa vue. Une brebis qu'il avait tracée sur une pierre, avec la plus grande vérité, attira l'attention de *Cimabue*, que le hasard avait conduit dans ces environs. Ayant demandé ce jeune homme à son père, il le conduisit à Florence pour l'instruire; assuré qu'un jour, il donnerait à la peinture un nouvel éclat. Giotto commença par imiter son maître; mais il le surpassa bientôt. Une Annonciation, de lui, que l'on voit chez les PP. de l'Abbaye, est une de ses premières productions; mais on y remarque une grace et une régularité qui présagent tous les progrès qu'on lui vit faire depuis. Il donna aux formes, plus de symétrie, au dessin plus de douceur, au coloris plus d'harmonie. Ces mains roides, ces pieds en pointe, ces yeux effarés, qui tenaient encore du goût et de la manière des Grecs, tout devint plus vrai, plus rapproché de la nature.

Il n'est pas possible d'expliquer une révolution semblable, comme on le pourrait s'il s'agissait des peintres d'une époque moins éloignée de nous; mais il dut certainement y avoir une cause, non-seulement dans le génie de l'artiste qui avait quelque chose de divin, mais encore dans quelques circonstances secondaires. Il n'est pas nécessaire de le faire aller à Pise (ainsi que d'autres l'ont voulu), pour y suivre ses études; l'histoire ne le dit point, et l'on ne doit rien affirmer au hasard. Il convient encore moins de l'envoyer à l'école de F. *Jacques* de Turrita; et là, de lui donner

pour condisciples le *Memmi* et les *Lorenzetti*, que l'on ne peut prouver qui eussent été à Rome, à l'époque où F. Jacques y avait atteint les bornes de son talent. Mais le P. *della Valle* veut absolument voir, dans le premier ouvrage que Giotto fit à Assise, la manière et *le faire* de Giunta (1). Et dans les peintures de Giotto, à l'église de Sainte-Croix de Florence, sur lesquelles il *a médité cent fois*, il retrouve Jacques de Turrita, et se croit fondé à soutenir que ce fut celui-ci qui enseigna *Giotto* (2). Lorsqu'on se livre à une prévention, l'on voit et l'on conclut souvent ce que d'autres ne pourraient ni voir ni conclure. C'est ainsi que le *Baldinucci* a voulu rapporter à l'école de *Giotto*, un *Duccio* de Sienne, un *Vital* de Bologne, et d'autres encore, comme nous le verrons bientôt. Il trouve même qu'ils ont avec ce maître une ressemblance de style que personne, excepté lui, ne saurait y apercevoir.

Mais si nous n'adoptons point les opinions de *Baldinucci*, pouvons-nous raisonnablement nous conformer à celles de ses imitateurs? Nous le pouvons d'autant moins, qu'il ne s'agit point ici d'un *Vital*, ou de tout autre peintre médiocre et à peine connu dans l'histoire, et que c'est de *Giotto* qu'il est question. Un si grand génie, un peintre né dans un temps où l'art était déja avancé par les progrès que lui avait fait faire *Cimabue*, principalement dans le coloris, avait-il besoin de prendre *Giunta* pour modèle, ou de consulter *Mino*, pour surpasser son maître? Est-il nécessaire d'altérer la chronologie, de forcer l'histoire, et de contredire la tradition de l'école première de *Giotto*, pour expliquer l'*originalité* de son style?

(1) Pref. al Vasari F. 17.

(2) *Vite*, t. II. p.

On peut dire que, comme le grand Michel-Ange, en modelant et en étudiant l'antique, surpassa bientôt le *Ghirlandajo*, son maître en peinture, *Giotto* avait de même surpassé le sien. Ce que l'on sait du moins avec certitude, c'est qu'il avait aussi été sculpteur, et que ses modèles furent conservés jusqu'à l'époque de *Lorenzo Ghiberti*. Il ne manquait pas de bons guides à suivre. Il y avait à Florence des statues antiques, que l'on voit encore aujourd'hui près de la cathédrale, sans parler de celles qu'il étudia depuis à Rome; et si leur mérite avait déja été accrédité par l'exemple de *Nicolas* et de *Jean* de Pise, il ne pouvait être méconnu par *Giotto*, à qui la nature avait donné un sentiment si vif du beau et du vrai. Quand on observe dans quelques-unes de ses têtes d'hommes, cette vigueur de formes si fort élevée au-dessus de la mesquinerie de ses contemporains; quand on remarque dans l'arrangement de ses draperies un goût aussi noble que simple; quand on admire enfin dans ses attitudes majestueuses, la dignité imposante de l'antique, on peut à peine douter qu'il n'ait beaucoup profité des marbres qu'il avait sous ses yeux. Ses défauts mêmes le prouvent; car l'auteur du *Guide* de Bologne trouve en lui une manière qui tient un peu trop du *statuino*, statuaire, très-différent en cela de ses contemporains des pays étrangers. Cette particularité, comme nous le verrons lorsque nous parlerons de l'école romaine, est commune aux peintres qui dessinent beaucoup d'après l'antique.

On pourrait objecter que les sculptures des deux Pisans servirent aussi à ses études; d'autant plus, que le *Baldinucci* aperçoit une grande ressemblance entre le style de Jean et le sien. D'autres encore ont

remarqué dans ses compositions, dans ses groupes circulaires et dans l'arrangement de ses draperies, des rapports frappants avec les bas-reliefs de la première école pisane. Il est possible qu'il l'ait aussi étudiée, mais vraisemblablement comme Raphaël étudia Michel-Ange, qui lui avait enseigné, par son exemple, à imiter l'antique. On nous opposerait vainement que la sécheresse du dessin, l'artifice de cacher les pieds sous de longs vêtements, l'imperfection des mains, et d'autres défauts semblables qui lui sont propres, décèlent une origine pisane et non pas attique; tout cela prouve seulement que, s'étant fait un style dont il était le créateur, il négligea de se perfectionner autant qu'il aurait pu, si les travaux immenses qu'il eut à diriger le lui eussent permis. Mais que ce soit, du reste, sans s'être jamais exercé à l'imitation de l'antique, qu'il ait pu s'élever aussi rapidement, et à une si grande hauteur, que *Buonarruoti* même l'admira (1), c'est ce que l'on ne saurait se persuader.

Ses premiers tableaux d'histoire, représentant des traits de la vie du patriarche saint François, et exécutés à Assise auprès des peintures de son maître, font voir de combien il l'avait surpassé. Cet ouvrage, formant une suite de faits différents, devient plus correct à mesure qu'il avance, et le dessin, vers la fin, y offre plus de variété dans les figures, plus d'exactitude dans les formes des pieds et des mains. Les physionomies sont plus animées, les mouvements plus vrais, les paysages plus naturels. Enfin, ce qui surprend le plus ceux qui les observent attentivement, c'est l'ensemble de ses

(1) *Vas.* T. I. p. 322.

compositions, genre de talent dans lequel, non-seulement il se distingua de tous les autres, mais où il parut même quelquefois inimitable.

C'est un mérite qui lui appartient entièrement, que d'avoir ennobli peu à peu ses tableaux d'histoire, en plaçant dans les fonds, des édifices coloriés de rouge, de bleu, de jaune, selon l'usage où l'on était alors de peindre l'extérieur des maisons : quelques-uns de ces édifices étaient peints d'un blanc éclatant, semblable à celui du marbre de Paros. Parmi les choses les plus frappantes de cette composition historique de la vie de saint François, que nous venons de décrire, on remarque un homme qui souffre de la soif. Le pinceau créateur de Raphaël pourrait à peine ajouter quelque chose à l'expression de cette figure. C'est avec le même discernement qu'il peignit dans l'église souterraine, et c'est là peut-être que l'on voit ce que son talent nous a légué de plus parfait ; car il nous reste de lui d'autres peintures à Ravenne, à Rome, à Padoue, à Florence et à Pise. Mais celle-ci est certainement la plus ingénieuse de toutes; il y a introduit des images pleines de poésie, entre autres, un saint fuyant le vice et suivant la vertu; et c'est lui, selon toute apparence, qui donna les premiers exemples de la peinture allégorique, devenue depuis si familière à ses élèves.

Les autres compositions que *Giotto* exécuta dans différentes villes, représentent communément des sujets évangéliques, et il les reproduisit presque tous de la même manière dans plusieurs endroits : celles dont les proportions sont moins grandes, sont celles qui plaisent le plus. Ses peintures de la sacristie du Vatican, où l'on voit des actions de la vie de saint Pierre et de saint Paul

avec des figures de la Vierge-Marie et de plusieurs saints, peuvent être comparées aux miniatures les plus gracieuses et les mieux finies. Telles sont encore celles que l'on voit à Florence, et qui représentent des sujets évangéliques, avec des traits de la vie de saint François.

On peut dire que c'est à lui que l'on doit l'art de faire les portraits : c'est par lui que les véritables traits de *Dante*, de *Brunetto Latini*, et de *Corso Donati*, nous ont été transmis. D'autres s'y étaient essayés avant lui; mais, selon la remarque du *Vasari*, personne encore n'y avait réussi.

L'art même de la mosaïque fut perfectionné par Giotto. On en voit une qui représente la nacelle de saint Pierre dans le portique de la basilique; mais elle a été réparée, de manière qu'elle est à présent d'un tout autre dessin, et semble être l'ouvrage d'un autre maître. On veut aussi qu'il ait amélioré le genre de la miniature (1), si estimé dans ce siècle, à cause des

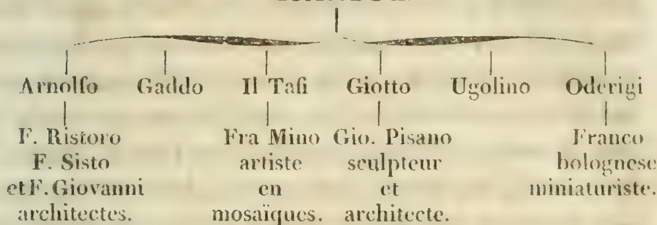
(1) Le Baldinucci cite un livre rempli de ses miniatures représentant des histoires de l'ancien testament, et donné par le cardinal *Stefaneschi* à la sacristie de St-Pierre, mais il n'en produit point de preuves, et nous n'avons trouvé aucune trace de ce fait, même après avoir consulté un nécrologe où, parmi les présents faits par *Stefaneschi* à la basilique, on nomme les peintures et la mosaïque de Giotto, mais rien de plus de cet artiste. Ainsi, le don de ce livre peut paraître suspect. Voyez l'Abbé Cancellieri, *De secretariis veteris basilicæ vaticanæ*, pages 859 et 2464. On a encore attribué à Giotto d'autres miniatures représentant le martyre et les miracles de saint Georges, et faites dans un autre manuscrit; mais on n'a point de preuves authentiques qu'il en soit réellement l'auteur : elles pourraient être de Simon de Sienne, que l'on a quelquefois confondu avec lui.

livres saints qui en étaient ornés. Mais l'architecture lui dut réellement des progrès. L'admirable clocher de la cathédrale de Florence est un ouvrage de *Giotto*.

Le *Baldinucci*, ayant recueilli toutes les notions qu'il avait pu se procurer sur les élèves de *Cimabue* et de *Giotto*, s'efforce de persuader que tout ce que la peinture, la sculpture et l'architecture ont produit de bon, depuis 1200, soit en Italie, soit dans le monde entier, est venu immédiatement ou médiatement de l'école de Florence. Voici de quelle manière il expose son opinion dès les premières pages, et la démonstration qu'il en donne. « Tandis que j'étais occupé de mon travail, « j'acquis la certitude évidente, *et je touchai*, *pour* « *ainsi dire*, *avec la main*, que le principe que j'avais « toujours considéré comme indubitable, était vrai « en effet, et n'avait jamais été contesté par aucun « des bons auteurs anciens; c'est-à-dire que la restau- « ration des beaux-arts est due à *Cimabue*, ensuite à « *Giotto*, puis aux disciples de l'un et de l'autre, qui « les ont propagés dans le monde entier. Il me vint « alors dans l'esprit que je pourrais en donner *une* « *démonstration claire*, au moyen d'une espèce d'arbre « généalogique, dans lequel on verrait évidemment cette « succession, depuis *Cimabue* jusqu'aux peintres vi- « vants. »

Il publia alors un premier fragment de cet arbre, tel que nous le mettons sous les yeux du lecteur, et il promit d'en joindre un autre à chaque volume, afin de montrer la relation de chaque rejeton avec la première tige, ou avec d'autres qui en étaient dérivées : mais il se dispensa ensuite de l'accomplissement de sa

promesse ; ainsi, il ne nous est resté que ce petit nombre de branches.



Une charlatanerie aussi absurde n'a point abusé le public, ainsi que le remarque M. *Piacenza*, qui a fait la magnifique édition turinaise du *Baldinucci* jusqu'à l'époque du *Franciabigio*, et qui l'a augmentée de notes et de dissertations si utiles (1).

On a prétendu que le Baldinucci, pour rendre son *arbre* plus imposant, y avait greffé des branches adroitement dérobées aux villes voisines, qui n'ont cessé et ne cessent encore de revendiquer leurs droits.

Examen et réfutation.

Nous nous applaudissons d'écrire à une époque à laquelle les partisans du *Baldinucci* ont presque entièrement disparu, même à Florence. Rien ne le démontre mieux que l'accueil qu'on y a fait au bel ouvrage de *l'Étruria pittrice*, lorsqu'il y a paru. Toute la ville a prouvé, par son approbation, qu'elle était entièrement dégagée des préjugés du temps passé.

(1) Voyez son premier volume, pages 131 et 202. Voy. aussi le P. della Valle, dans sa Préface à l'ouvrage de Vasari, p. 273, et enfin, Morrona, dans la *Pisa illustrata*, page 154. On pourrait multiplier encore ces citations.

Libres ainsi qu'elle de toute espèce de partialité, et en suivant uniquement les lumières de l'histoire et celles de la raison, nous remarquerons d'abord que, parmi tant de prétendus élèves de Cimabue, on ne voit pas que le *Vasari* en ait nommé d'autres que *Giotto*, et *Arnolfo di Lapo*, à l'égard duquel l'historien commet une erreur évidente; car *Arnolphe* et *Lapo* étaient deux hommes différents, sculpteurs l'un et l'autre, disciples de Nicolas de Pise, et qui, devenus déja habiles dans leur art, aidèrent leur maître, en 1266, à historier la chaire de la cathédrale de Sienne. Il existe un document authentique de ces particularités dans les archives de cet édifice. Ainsi, Arnolphe appartient à l'école de Pise, à moins que l'on ne regarde les principes d'architecture qu'il reçut de *Cimabue*, comme une sorte de droit que celui-ci aurait eu de le compter parmi ses élèves.

Giotto et Arnolfo di Lapo.

André Tafi.

André *Tafi* fut un disciple d'*Appollonius*, peintre grec. Il travailla avec lui à quelques mosaïques de l'église de Saint-Jean. Elles représentent des sujets de l'écriture sainte; mais elles n'annoncent, dit le Vasari, aucun art, aucune connaissance du dessin. Cependant, comme l'on apprend toujours quelque chose en travaillant, la fin de cet ouvrage fut moins mauvaise que le commencement.

On ne voit point que Cimabue soit nommé ni au sujet de ces mosaïques, ni par rapport à d'autres que le *Tafi* exécuta ensuite de lui-même. Et ce dernier étant déja avancé en âge lorsque Cimabue commençait à enseigner, il est difficile de concevoir comment on pourrait le ranger parmi ses disciples et le regarder

comme *une branche de cette tige* dont il est question. Il est beaucoup plus vraisemblable qu'il sortit de l'école grecque, ainsi que *Cimabue*.

Gaddo Gaddi, selon le même Vasari, fut contemporain de Cimabue et son plus intime ami, aussi bien que celui du *Tafi;* et il emprunta de l'un et de l'autre des lumières pour s'avancer dans l'art de la mosaïque. Il suivit d'abord la manière des Grecs, qu'il mélangea ensuite avec celle de Cimabue. Après avoir beaucoup étudié en suivant cette marche, il alla à Rome, et travailla à la façade de *Sainte-Marie majeure.* Là, son génie et l'imitation des mosaïques anciennes contribuèrent à lui faire perfectionner son style. Il fit aussi quelques peintures; et nous avons vu de lui un crucifix d'une composition assez bien ordonnée, dans un petit tableau qui était à Florence. Gaddo Gaddi.

On peut donc classer *Gaddo* (et dans quelques parties seulement) parmi les imitateurs, mais jamais parmi les disciples de Cimabue. Car il ne paraît point juste d'attacher un jeune peintre à l'école d'un maître contemporain, par la seule raison que le premier aurait eu avec celui-ci des relations soit d'amitié, soit de convenances; ou parce qu'il lui aurait demandé des conseils, ou qu'il aurait eu simplement des conférences avec lui sur son art. Le Vasari raconte d'*Ugolino* de Sienne qu'il fut très-attaché à la manière grecque, et qu'il suivit plutôt les traces de *Cimabue* que celles de *Giotto* : mais il ne dit point pour cela qu'il fut son disciple. Quelques-uns prétendent même qu'il avait étudié à Sienne. Nous en parlerons avec plus de détail, en nous occupant de cette école qui le réclame, et à laquelle nous ne sommes point fondés à le disputer. C'est Ugolino de Sienne.

Oderigi de Gubbio. ainsi que nous placerons, dans celle de Bologne, *Oderigi*, miniaturiste, auquel on doit attribuer tout autre maître qu'un peintre de fresque, tel qu'était Cimabue. Il n'est pas inutile de remarquer ici qu'en prenant pour guide le *Baldinucci*, il ne nous resterait rien de réel dans l'histoire de la peinture, et que les écoles des maîtres primitifs s'accroîtraient jusqu'à l'infini, en confondant avec les élèves de chaque professeur, ses amis, les gens de sa connaissance, et même ceux de ses contemporains qui auraient adopté ses principes.

Ce qui est le plus étrange à lire dans le *Baldinucci*, c'est le passage qu'il fait des premières aux secondes branches de son *arbre*, et pour suivre sa métaphore, des *enfants* de Cimabue à ses *petits neveux*. Rien n'est naturel dans cette succession; tout n'offre à l'esprit qu'un artifice puéril pour faire dériver d'un seul homme les artistes de tous les pays et de tous

FF. Ristoro et Sisto. les genres, passés, présents et futurs. *F. Ristoro*, et *F. Sisto*, furent d'habiles architectes qui, dès l'an 1264, rebâtirent les ponts de la Carraja et de la Sainte Trinité; monuments très-dignes d'attention. Cimabue avait alors vingt-quatre ans; le Baldinucci dit de l'un et de l'autre « qu'ils furent, *peut-être*, disciples d'Arnolphe, ou seulement ses imitateurs, d'après ce que « leurs ouvrages semblent annoncer. » Mais, comment fonder sur un *peut-être* ce qu'il avait vanté peu auparavant comme une demonstration évidente? et que signifie d'ailleurs ce peut-être? n'est-il pas beaucoup plus vraisemblable que Ristoro et Sisto, aient été imités par Arnolphe et par Cimabue lui-même?

F. Mino. Il n'est pas moins absurde, que *F. Mino de Turrita* paraisse dans cet arbre généalogique, comme

élève du Tafi, et comme l'un des *mosaïstes* qui parurent après Cimabue. *Mino*, en 1225 (date omise ici par Baldinucci), et quinze ans avant la naissance de Cimabue, avait fait la mosaïque de Florence. Déja vieux, il commença un autre ouvrage semblable, dans la cathédrale de Pise, et le fit, dit le Vasari, de la même manière qu'il avait conçu ses autres productions. Il ajoute que le *Tafi*, et le *Gaddi* (qui lui étaient inférieurs en âge et en réputation) l'aidèrent dans cette entreprise laquelle ne fut point achevée à beaucoup près, ce qui fait croire qu'ils travaillèrent peu de temps ensemble: d'après ces détails, on ne peut concevoir que Baldinucci ait écrit le passage suivant: « Le Vasari « *paraît* avoir pensé que Mino apprit son art d'André « Tafi. » Or Vasari a pensé précisément le contraire. On conçoit moins encore comment Baldinucci au lieu de cette demonstration claire qu'il nous avait promise, nous dit ici, *il paraît* : ce qui, assurément ne paraît qu'à lui seul. Enfin, voulant absolument persuader à ses lecteurs que Giovanni de Pise avait été le disciple Gio. Pisano. du peintre Giotto, il a recours au Vasari, d'après le témoignage duquel, Giovanni ayant terminé son ouvrage à la cathédrale d'Arezzo, et étant allé aussi à Orvieto, vint ensuite à Florence pour voir l'édifice de *Santa Maria del Fiore*, et pour connaître Giotto. Baldinucci continue en décrivant deux ouvrages que Giovanni exécuta à Florence; le premier était une madone entre deux petits anges, placée sur l'une des portes de l'église; le second était le petit baptême de saint Jean: Tous les deux sont de l'année 1297. Ici notre auteur fait la réflexion que « si l'on examine at-

« tentivement parmi les ouvrages que cet artiste exé-
« cuta à Florence, l'image de la Vierge-Marie décrite
« plus haut, on y reconnaît tant de progrès, et tel-
« lement de la manière de Giotto, qu'il ne restera
« aucun doute qu'après l'application que Giovanni
« apporta à imiter le maître, et la constance avec la-
« quelle il suivit ses principes pendant tant d'années,
« on ne puisse le considérer comme son disciple. »

Tout lecteur attentif trouvera encore ici, non cette démonstration évidente sur laquelle il comptait, mais une nouvelle source de difficultés. On compare ces figures avec d'autres faites par le Pisan à Florence, avant d'avoir connu Giotto; et cependant celle-ci fut la première qu'il y fit. On veut que Giovanni, presque sexagénaire, ait été l'imitateur de Giotto qui avait vingt-un ans : n'est-il pas beaucoup plus vraisemblable que Giotto l'imita, lui, qui était le premier sculpteur de son siècle. On suppose, enfin, des préceptes donnés à Giovanni par Giotto, qui partit peu de temps après pour Rome, où (sans parler de plusieurs autres ouvrages), il fit, en 1298, la mosaïque de la nacelle. Tout cet échafaudage ne repose absolument que sur une figure. Quelles incohérences! quels moyens forcés, et nous dirons plus, quelles inepties! la raison ne s'indigne-t-elle pas de voir tant de vieillards, justement considérés, contraints, en quelque sorte, à apprendre de maîtres plus jeunes et moins habiles qu'eux? que peut-on imaginer de plus absurde? Plusieurs écrivains, à la vérité, ont combattu Baldinucci comme un historien d'une autorité suspecte, sans scrupules pour passer des faits sous silence, ou

pour les travestir; sophistique dans l'interprétation qu'il donne souvent au Vasari, et plus attentif à plaire à ses lecteurs qu'à les instruire.

On sait que, dans sa patrie même, ce tort lui fut reproché (ainsi que le prouve son opuscule *delle Veglie*), et que le chev. Marmi, homme de lettres, Florentin, suspecta fort sa sincérité; nous donnerons des éclaircissements sur ce point, en parlant de l'école siennoise. Il faut remarquer toutefois que Baldinucci écrivit dans un temps où l'on était beaucoup moins éclairé sur l'origine de la peinture, et qu'il défendait une opinion infiniment plus commune alors en Italie qu'elle ne l'est aujourd'hui. Il avait promis en outre, au cardinal Léopold de Médicis, d'en démontrer l'évidence et pour l'honneur de sa patrie, et pour celui de la maison de Médicis en particulier. Enfin, il avait reçu de ce prélat des encouragements et des secours, pour soutenir cette prétention, et combattre le sentiment contraire. Ayant à répondre à Malvasia (1), historien, qui s'était montré très-caustique à l'égard du Vasari; et voulant prouver que les Bolonais, ainsi que les Siennois, les Pisans et les autres, avaient appris des Florentins l'art de la peinture, il s'engagea dans un faux système, dont il n'aperçut pas d'abord toute l'absurdité. Il la sentit plus tard, comme le remarque Piacenza, et il se rétracta. C'est ainsi que les faiseurs

(1) Remarquons que Malvasia défendait non-seulement la cause de Bologne; mais, celle de l'Italie, et de l'Europe entière. A la page 11 du premier volume, il produit un passage de Félibien, qui prouve que l'art du dessin s'était maintenu en France, même dans les temps barbares, et qu'à l'époque de Cimabue, il y était aussi avancé qu'en Italie.

de systèmes, même les plus ingénieux, ont été sujets à des mécomptes : l'histoire des lettres fourmille de semblables exemples.

D'après l'examen de ce sophisme, nous ne souscrirons point aux assertions de Baldinucci; mais nous renfermerons notre sentiment dans deux propositions. La première est, *que tous les progrès de la peinture ne vinrent pas de la seule Florence.* D'autres, avant nous, ont déjà fait l'observation, que la marche de l'esprit humain vers le perfectionnement des beaux-arts, est la même dans tous les pays. Lorsque l'homme est mécontent de ce qu'il apprit dans son enfance, il dirige naturellement ses pas, de ce qui est grossier à ce qui l'est moins, et de là, il parvient à la régularité, à la précision. Ensuite, il s'ouvre un chemin vers ce qui est grand et sublime, et il finit par ce qui est facile. Telle a été la marche de la sculpture chez les Grecs, et celle de la peinture parmi nous.

C'est ainsi que le Corrège, pour passer de l'exactitude à la grandeur dans ses compositions, n'eut pas besoin de savoir que Raphaël avait déja franchi cet intervalle; ou du moins il n'eut pas besoin d'en être le témoin. Et de même, les miniaturistes et les peintres du treizième et du quatorzième siècle, n'eurent pas besoin de savoir comment les Florentins avaient contribué à l'avancement de l'art; mais seulement de s'assurer si eux-mêmes ne s'étaient point engagés dans une fausse route. C'en était assez pour être excités à chercher une route meilleure, qui n'était déja plus ignorée depuis que le dessin l'avait préparée à l'aide de la sculpture.

Nous avons vu les Pisans et leurs disciples, précé-

der les Florentins, et, se montrant pour ainsi dire comme leurs avant-coureurs, répandre dans toute l'Italie, une méthode de dessin toute nouvelle. Il serait donc injuste de les compter pour rien, dans la renaissance de la peinture, dont le dessin forme une partie si importante; et de supposer qu'ils ne contribuèrent pas puissamment à l'avancement de ce bel art. Mais, outre ces considérations, si toute l'Italie eût été redevable de ses progrès aux seuls Cimabue et Giotto, tous les bons peintres seraient sortis de l'école de Florence; et loin de là, l'on trouve dans la cathédrale d'Orvieto (pour rappeler l'édifice le plus remarquable peut-être de cette époque) les ouvrages d'un grand nombre d'artistes de divers pays, qui n'auraient point été appelés pour orner un pareil monument, s'ils n'eussent eu la réputation de maîtres très-habiles (1). Enfin, si tous les peintres d'alors n'eussent consulté que Cimabue et Giotto, ils n'auraient eu tous qu'une seule manière, celle des élèves de l'école florentine. Mais lorsqu'on examine les anciennes peintures de Pise, de Sienne, de Venise, de Milan, de Bologne et de Parme, on aperçoit combien elles diffèrent entr'elles; autres idées, autre choix de couleurs, autre goût de composition. Tout n'est donc point venu de Florence.

Les Florentins contribuèrent plus que les autres à l'avancement de l'art.

Notre seconde proposition est celle-ci; qu'*aucun peuple de l'Italie n'alla aussi loin alors et n'influa autant par ses exemples, sur l'avancement de l'art que les Florentins*. Les villes rivales peuvent se glo-

(1) Leur nomenclature est rapportée par le P. della Valle, dans l'histoire de ce temps, et reproduite dans l'édition siennoise du Vasari, à la fin du tome II

rifier d'avoir produit des artistes de mérite : et leurs écrivains peuvent s'efforcer de porter atteinte à la renommée de Giotto et de ses disciples; mais la vérité l'emporte sur l'éloquence. Giotto fut le père de la peinture moderne, comme Boccaccio fut le père de la prose moderne. Et si celui-ci rendit la langue Italienne propre à prendre toutes les formes, celui-là rendit la peinture propre à traiter tous les sujets. Un Simon de Sienne, un Etienne de Florence, un Pierre Laurati, surent donner de la grace à leurs compositions; mais eux, et les autres hommes de génie, durent à Giotto, le passage de l'ancien style à un style nouveau : il en fit la première tentative en Toscane, et il avança dans sa marche avec une rapidité qui parut tenir du prodige. A peine revenait-il d'Assise que Boniface VIII l'appelle à Rome. Le Saint-Siége n'est pas plutôt transféré à Avignon, qu'il est invité par Clément V à passer en France. Avant d'y aller il est contraint de s'arrêter à Padoue; et depuis, on l'y retint une seconde fois, lorsque, quelques années après, il revint en Italie.

Cette patrie des beaux-arts avait alors adopté dans plusieurs endroits les formes du gouvernement républicain, mais elle était remplie de familles puissantes qui en dominaient les états divers, et toutes, en embellissant leur pays, avaient en vue de l'asservir. Giotto fut désiré de préférence aux autres peintres, dans toute l'étendue de l'Italie. Les *Polentani* de Ravenne; les *Malatesti* de Rimini, les *Este* de Ferrare, les *Visconti* de Milan, les *Scala* de Vérone, *Castruccio* de Lucques, et jusques à Robert roi de Naples le recherchèrent avec empressement, et le retinrent pendant quelque temps à leur service. Milan, Urbino, Arezzo,

et Bologne, voulurent avoir de ses ouvrages, enfin Pise qui, dans son *champ sacré* préparait aux meilleurs artistes de la Toscane une lice (1) pour s'y disputer la palme, comme on l'avait fait jadis à Delphes et à Corinthe (*), lui vit produire celles de ses peintures dont les sujets sont tirés de l'histoire de Job, et que l'on admire encore, quoiqu'elles soient l'ouvrage de sa jeunesse.

Giotto ayant cessé de vivre, ses disciples eurent les mêmes succès : ils furent appelés à l'envi dans toutes les villes, qui les préférèrent, même à ceux de leurs citoyens qui suivaient la même profession. Nous verrons dans l'École romaine Cavallini, et Capanna; dans celle de Bologne, Pace et Ottaviano de Faenza, puis Guiglielmo de Forlì. Nous trouverons Menabuoi à Padoue, et Memmi, disciple ou aide de Giotto, à Avignon. Enfin, nous rencontrerons dans toute l'Italie, les traces des successeurs de cette même école: l'histoire nous indiquera le nom des uns; le style nous fera reconnaître les autres, sans compter tous ceux dont les ouvrages répandus dans les provinces, ont été soustraits à nos yeux, et remplacés par des peintures modernes.

(1) Ce lieu, qui fera toujours beaucoup d'honneur à la magnificence des Pisans, serait un musée inappréciable, si les peintures qui y furent exécutées par Giotto, le Memmi, Stefano Fiorentino, Buffalmacco, Antonio Veneziano, les deux Orcagni, Spinello Aretino, Laurati ou Laurenti, s'y fussent maintenues dans leur premier état; mais la plupart, altérées par l'humidité, ont été restaurées dans ce siècle, et toutefois avec assez de précaution.

(*) Plin. XXXV, 9.

Ainsi, Giotto fût pendant tout le quatorzième siècle le modèle des peintres studieux, comme depuis Raphaë le fut dans le seizième siècle, et les Carraches dans le siècle suivant. On serait embarrassé de trouver en Italie une quatrième école, qui ait eu parmi nous autant d'influence que celles des trois maîtres que nous venons de nommer. Il y eut bien, dans quelques endroits, des peintres qui se firent isolément une manière nouvelle; mais vivant éloignés de leur patrie ils ne furent ni très-estimés, ni très-connus. C'est donc des Florentins seuls, que l'on peut dire qu'ils introduisirent un style nouveau dans l'Italie entière; ainsi le principal mérite, et même le mérite entier d'avoir amené la renaissance de la peinture ne peut leur être contesté. Tel est le sujet de notre seconde proposition.

Les peintres à Florence et ailleurs forment des associations.

Nous poursuivrons notre entreprise avec plus de courage à présent que nous avons éclairci ce point difficile où, au milieu des assertions contradictoires des historiens, nous nous sommes souvent arrêtés en nous rappelant cet axiôme : *Historia nihil falsi audeat dicere, nihil veri non audeat.* A mesure que nous continuerons nos observations sur Florence, depuis Giotto qui mourut en 1336, nous verrons les peintres se multiplier jusqu'à un nombre prodigieux, et nous produirons bientôt à cet égard les témoignages les plus certains.

Peu de temps après la mort de Giotto, c'est-à-dire en 1349, les peintres fondèrent une société pieuse qu'ils nommèrent la société de Saint-Luc; ils en établirent d'abord le siége à Santa-Maria *Nova*, ensuite à Santa-Maria *Novella.* Cette association n'était pas la première qui se fût formée en Italie, comme le prétend Baldinucci. Il y avait à Venise, avant l'année 1290, une

compagnie de peintres, réunis de même sous l'invocation de Saint-Luc. On en trouve la preuve dans les statuts que l'on conserve encore à Sainte-Sophie (1); mais cependant ni cette société, ni celle de Florence, ni celle de Bologne, ni d'autres semblables, ne pouvaient être appelées des académies de dessin. Ce n'étaient seulement que des écoles de piété chrétienne, telles que plusieurs arts en ont eues, et en ont encore. Elles n'étaient d'ailleurs pas uniquement composées de peintres : ils y occupaient, à la vérité, les places les plus honorables; mais on y agrégeait aussi des artisans « *en métal et en bois, dans les ouvrages desquels le dessin entrait plus ou moins.* » Baldinucci parle ici des Florentins. La société de Venise avait pareillement admis parmi ses membres des coffretiers, des doreurs, des vernisseurs, etc.; et celle de Bologne avait reçu jusqu'aux selliers et aux gainiers, qui ne purent ensuite être distingués des peintres, qu'à force de procès et d'arrêts judiciaires. On ne savait pas encore, dans ce siècle grossier, apprécier la noblesse des beaux-arts. On appelait *ouvrier*, ce que nous appelons aujourd'hui artiste, et *boutique*, ce que maintenant l'on nomme *atelier de peinture*.

Nous avons souvent pensé que c'était par cette raison que les progrès de l'art n'avaient point été aussi rapides parmi nous, que chez les Grecs. La peinture, née en Grèce, y fut bientôt en honneur. Mais parmi les modernes sa dignité n'a été reconnue que tard.

Méthodes des peintres anciens et

Il est facile de trouver l'origine de ces coutumes, dans le mélange de plusieurs des arts qui étaient en

(1) Zanetti, page 3

des artisans qui leur étaient subordonnés à Florence et ailleurs.

usage alors. Nous allons en parler avec quelque détail pour l'intelligence de cet ouvrage.

Nous avons nommé plus haut les coffretiers, ou les menuisiers de la compagnie de Saint-Luc, parce qu'à cette époque tous les meubles, tels que les armoires, les siéges, les coffres, etc., étaient faits par les menuisiers. Des artistes y peignaient ensuite des ornements et des figures, souvent même, dans la boutique de l'ouvrier qui les avaient fabriqués. C'étaient surtout les coffres qui devaient contenir le trousseau des nouvelles mariées, que l'on ornait de cette manière. Beaucoup de peintures antiques, dont il nous reste des collections, ont été détachées de différents meubles de cette espèce, et conservées ainsi à la postérité.

Quant aux images placées au-dessus des autels, elles ne se faisaient point dans le quatorzième siècle comme à présent, séparées de leurs ornements accessoires. On formait d'abord en bois les dyptiques (1) ou les petits autels, que, dans plusieurs pays de l'Italie on appelait *ancone*, encoignure, et on les chargeait avec profusion d'ornements sculptés. Le dessin de ces petits autels était conforme à l'architecture tudesque (plus

(1) Ce fut un usage très-ancien des Chrétiens, que celui d'avoir sur les autels, pendant le sacrifice de la messe, des *diptyques* d'argent ou d'ivoire, qu'après l'office divin, on repliait comme un livre, et que l'on transportait ailleurs. On leur conserva cette forme, même lorsque l'on eut introduit des tableaux plus grands, qui étaient aussi composés de deux parties, et pouvaient être changés de place. Cet usage, dont j'ai trouvé peu de traces en Italie, s'est conservé long-temps dans l'église grecque. Enfin, l'on commença peu à peu à peindre sur une seule surface de bois uni. Voyez Buonarroti, *Vetri antichi*, page 258 et suiv.

généralement appelée gothique), telle que nous la voyons sur la façade des églises bâties dans le même siècle.

On voit encore dans plusieurs de ces édifices quelques-uns de ces anciens autels, dont le travail minutieux représente une multitude de tabernacles, de petites pyramides, et de petites niches. Dans le panneau de l'autel sont disposées des espèces de portes et de fenêtres avec des arches en demi cercle, ou en ceintre aigu, mode caractéristique de cette époque. Nous y avons vu jusqu'à des petites statues en bas-relief (1). C'est au milieu de tous ces ornements que le peintre plaçait ordinairement des figures de saints : le menuisier, ou le sculpteur en bois, lui préparait quelquefois de petits creux, pour y peindre des sujets. Souvent, ils ajoutaient à ces autels une espèce de gradin, divisé en plusieurs compartiments, entre lesquels on représentait des histoires (2) vraies ou faus-

(1) On voit à Torcello, l'une des îles vénitiennes, une ancienne image de saint Adrien passablement sculptée, autour de laquelle sont représentées des actions du saint. Le style en est faible, mais il n'est point grec.

(2) Je fais mention de ces particularités, parce que les histoires peintes ou sculptées dans ces siècles peu éclairés, sont quelquefois embarrassantes à expliquer, et que l'on ne peut en rendre raison, si l'on n'a recours à certains livres apocryphes auxquels on ajoutait foi alors. Il suffit de consulter, à l'égard des autres merveilles de Jésus-Christ et de la Vierge-Marie, *Alberto Fabrizio*, dans le recueil qui a pour titre *Codex apocr. Novi testamenti.* Quant aux apôtres et aux martyrs, *leurs actes sincères* ne donneront pas autant d'éclaircissements que les légendes, tantôt évidemment fausses, et tantôt suspectes, qu'en produisent les *Bollandistes*, auteurs de quelques biographies de saints.

ses, de J.-C., de la Vierge-Marie, et des martyrs. Les menuisiers étaient tellement vains de leur industrie, qu'il n'était point rare qu'ils écrivissent leur nom avant celui du peintre, au bas de leurs laborieuses productions (1); les tableaux destinés à orner l'intérieur des appartements, étaient de même préparés par les sculpteurs en bois. Leur forme en général était un carré long, et ils étaient entourés de cadres très-massifs qui avaient pour ornements des fleurs grossièrement sculptées, ou bien une espèce de dentelure ou de guillochis. La peinture, dans ce siècle, faisait rarement usage de la toile seule. Nous en avons cependant vu quelques tableaux à Florence, et un plus grand nombre chez les Vénitiens ainsi que chez les Bolonais. On employait communément des panneaux de bois; mais les tableaux renfermés dans des cadres étaient assez souvent revêtus de toile, ou de parchemin, et quelquefois même de cuir, circonstances dans lesquelles ils étaient vraisemblablement préparés par les ouvriers qui travaillaient dans ces diverses matières. Voilà pourquoi, sans doute, les selliers, dans plusieurs endroits, s'introduisirent parmi les peintres, et firent partie de leurs corporations.

L'histoire rapporte que l'on ornait de peintures, non-seulement les *écus* en usage à la guerre et dans les tournois, mais encore plusieurs pièces de l'équipage du cheval, telles que la selle, et l'armure dont on couvrait alors son poitrail et ses flancs; coutume

(1) V. le Vasari, dans la Vie de Spinello d'Arezzo : « Simone « Cini de Florence, fit la sculpture, Gabriello la dora, et Spi- « nola di Luca d'Arezzo, la peignit, l'an 1385. »

qui durait encore au temps de Francia, comme le dit le Vasari dans la vie de cet artiste. Voilà donc les selliers et les fourbisseurs dans la catégorie des peintres; on y rangea de même ceux qui préparaient les murailles pour les fresques. Lorsque la peinture commence à s'écailler, et qu'il s'en détache des fragments, on voit encore l'enduit rougeâtre dont ils recouvraient la pierre; c'était sur cet enduit que l'on dessinait les figures, et nos ancêtres n'eurent point d'autres *cartons*.

Les peintres étaient encore secondés par les *stuccateurs*, qui faisaient ces ornements en reliefs que nous voyons dans les peintures sur murailles. Il est vraisemblable que pour ces travaux, ils faisaient usage de moules ou de fers à gaufrer. Car ils ne peuvent guère avoir formé par d'autres moyens, ces globules, ces étoiles, ces petites fleurs que l'on voit dans les dorures, dans les ornements en plâtre, dans les ouvrages en cuir, dans les panneaux, et jusques dans les cartes à jouer de ce temps.

Quel que fût le sujet représenté par la peinture, on ne manquait point d'y mettre de l'or. On en chargeait le fond des tableaux, les nuages qui environnaient les saints, leurs vêtements et les franges dont ils étaient bordés. Et, quoique les peintres fussent en état de faire eux-mêmes tous ces accessoires, il paraît qu'ils se faisaient aider par des sculpteurs et par des doreurs, qui, par cette raison, entraient dans leurs *compagnies*, et attachaient ainsi qu'eux leur nom aux ouvrages auxquels ils avaient travaillé. C'est ainsi que firent le Cini, et le Saracini, cités dans la note précédente, et surtout un Ferrarais, qui, dans plusieurs tableaux des Vivarini à Venise, inscrivit son nom avant

le leur (*). On voit dans la cathédrale de *Ceneda* un couronnement de la Vierge-Marie, au-dessus duquel le peintre ayant négligé de placer son nom pour le faire connaître à la postérité, le ciseleur, que nous venons de citer, y laissa cette inscription qui nous a été communiquée par M. Laurent Giustiniani, noble venitien, jeune homme aussi distingué par son urbanité, que par l'étendue de ses connaissances en matières de littérature et de beaux-arts. 1438 *a dì* 10. *Frever*, *Christofalo da Ferrara intajò*.

Vers la fin du quatorzième siècle, lorsque le gothicisme commençait à être banni de l'architecture, le dessin des menuisiers devint meilleur. Ils mirent alors au-dessus des autels des panneaux oblongs, divisés par des espèces de pilastres ou de petites colonnes, entre lesquelles ils figuraient des portes et des fenêtres factices, de manière à imiter en quelque sorte les façades des palais et des temples. Quelquefois ces panneaux étaient surmontés d'une frise, au faîte de laquelle on plaçait encore d'autres figures. Les images des saints occupaient les enfoncements, ou bien on représentait leur histoire sur les lambris du gradin. Peu à peu, l'on supprima les séparations, on agrandit les proportions, et dans un panneau d'une seule pièce on rangea autour du trône de la Vierge-Marie, des saints, non plus roides et semblables à des statues comme ils l'étaient auparavant, et comme la coutume subsistait encore au quinzième siècle, mais dans des attitudes et avec des mouvements divers.

Les dorures du fond des tableaux disparurent au

(*) V. Zanetti, *Pittura veneta*, page 15.

commencement du seizième siècle, mais celles des vêtements se multiplièrent, et jamais les bordures en or n'avaient été aussi hautes qu'elles le furent alors. Cependant, vers la fin du même siècle, on fit de l'or un usage plus modéré, et il fut presqu'entièrement banni dans le siècle suivant.

On rendrait un grand service à l'art en général, si l'on pouvait indiquer avec précision, de quelles couleurs, de quelles gommes, de quels mélanges les Grecs faisaient usage. Leurs ancêtres avaient dû leur transmettre d'excellentes méthodes, et si la tradition en fut un peu altérée par le temps, elle n'était toutefois pas entièrement perdue, car leur coloris n'a point cessé d'exciter l'admiration, depuis même que l'usage de l'huile a été adopté. L'on conserve dans le musée Médicis une madone avec cette inscription : *Andreas Rico de Candia pinxit.* Les formes en sont communes, les draperies lourdes, la composition grossière; mais les couleurs en sont si fraîches, si vives, si brillantes, que peu de tableaux modernes soutiendraient une comparaison avec cette antique peinture. Elle est en même temps si solide et si compacte, qu'elle résiste à l'épreuve des incisions du fer. Il s'en échappe quelquefois des fragments, mais elle ne pâlit point, elle ne perd rien de son éclat.

Les fresques des premiers Grecs, celles des Italiens de la plus ancienne époque, sont aussi d'une extrême solidité; et beaucoup plus encore dans la haute Italie que dans l'Italie inférieure : on s'étonne de la durée de quelques images de saints que l'on voit encore sur les pilastres de l'église de Saint-Nicolas de Trevise. Le P. Fédérici en parle, dans le tome 1[er], page 188

de son ouvrage. Nous avons entendu des professeurs qui attribuaient cette grande consistance dans les teintes, à la quantité de cire que l'on mêlait alors aux couleurs, comme on l'expliquera dans le paragraphe suivant, en parlant de la peinture à l'huile. Mais il faut avouer que nous sommes encore très-peu avancés dans la recherche de ces anciennes méthodes : s'il était possible de les retrouver, elles deviendraient très-utiles à la restauration des anciens tableaux ; elles pourraient même contribuer à faire revivre ce coloris brillant, harmonieux et plein de vigueur, que l'on admire avec tant de justice dans les tableaux de plusieurs peintres vénitiens et lombards ; et dans ceux du Corrège surtout.

Les détails dans lesquels nous venons d'entrer, ne seront point inutiles à des connaisseurs qui se trouveraient embarrassés de déterminer sans incertitude l'époque d'un tableau qui n'aurait aucune marque caractéristique : dans ceux où il se trouve des lettres, on procède avec plus de sûreté encore. Les lettres communément appelées gothiques, commencent après l'an 1200, à des distances plus ou moins rapprochées de cette époque. Pendant tout le quatorzième siècle, jusqu'au milieu du quinzième à peu près, elles sont chargées de lignes et de traits superflus, qui en rendent la lecture extrêmement difficile. L'on voit ensuite reparaître l'usage des caractères romains ; nous nous arrêterons bientôt aux formules dont les peintres se servaient pour placer leurs noms dans leurs tableaux. Nous avons cru devoir donner ici une espèce de *paléologie* de la peinture, au moyen de laquelle on peut éviter de tomber dans une multitude d'erreurs. Le lec-

teur ne doit point oublier toutefois, que si les règles que nous lui proposons peuvent lui donner quelque lumière pour éclaircir des doutes, elles ne sauraient être ni infaillibles, ni universelles. Rappellons-nous toujours, qu'en matière d'antiquités, il n'y a rien de plus dangereux ni de plus absurde, que d'établir des lois générales, et des systêmes qu'une seule exception peut renverser.

§ II.

Peintres Florentins qui vécurent après Giotto jusqu'à la fin du quinzième siècle.

C'est une chose digne de réflexion que le Vasari, en citant (dans la vie de Jacopo de Casentino), les mémoires de la compagnie de Saint-Luc, imprimés depuis par Baldinucci, ait nommé les quatorze peintres qui étaient alors les chefs, les conseillers et les trésoriers de cette compagnie; tandis que dans ses vies des peintres, il ne fait mention ni des quatorze dont il s'agit, ni, à quelques exceptions près, de beaucoup d'autres qui sont cités dans le même manuscrit. Baldinucci a fait une omission semblable; car on lit dans sa *Veglia*, les noms d'un grand nombre de peintres qui florissaient en 1300, et qu'il a négligé de rappeler dans ses *Notizie*. On peut facilement conjecturer d'après son ouvrage, qu'il en a passé sous silence environ une centaine qui appartiennent à ce même siècle (1). Il n'est donc point vrai, ainsi que

(1) Le nombre de ceux dont je ne connais que l'époque, le nom, la profession et la sépulture, d'après des recherches faites

l'ont prétendu quelques étrangers, que ces deux historiens aient vanté un grand nombre d'hommes médiocres, par la seule raison qu'ils étaient florentins; ceux de leurs compatriotes qu'ils signalent à la postérité, ne sont pas moins dignes d'occuper un rang dans l'histoire de la peinture, que les Vénitiens ou les Bolonais, ou les Lombards anciens, qui ont illustré leurs écoles, et auxquels nous payons le tribut d'éloges qui leur est dû.

Peintres qui ne dérivent point de l'école de Giotto et Buffalmacco.

Nous n'exceptons pas même du nombre des peintres remarquables, Buffalmacco qui se distingua surtout par son naturel facetieux et duquel le Boccace et le Sacchetti racontent des traits de gaîté, qui le rendirent plus célèbre que ses peintures.

Son véritable nom était Buonamico de Cristofano. Il avait été l'élève de Tafi, mais ayant vécu longtemps contemporain de Giotto, il eut le temps de réformer son style et d'en adopter un nouveau. Il était

dans les anciens mémoires du XIVe siècle, ce nombre s'élève à près de cent dans la ville de Florence, sans compter ceux qui ont été trouvés, et dont la récapitulation a été faite par plusieurs professeurs d'antiquités de notre pays ; et sans parler de ceux que l'on voit notés dans l'ancien livre de la compagnie des peintres, ainsi que dans le *Notizie del Gioggi.* Les peintres florentins de ce siècle, dont les noms ont été extraits des parchemins des archives diplomatiques, par le chanoine Moreni, sont tous cités dans la 4e partie de ses *Notizie istoriche*, p. 102. D'autres noms de peintres ont été recueillis, et m'ont été communiqués par M. l'Abbé Vincenzo Folleni, bibliothécaire de la *Magliabechiana* , des manuscrits de laquelle il les a tirés, aussi bien que des *Novelle letterarie* de Florence, des *Delizie de' letter.* du P. Idelfonso, C. S., des Voyages de Targioni, etc.; livres qui peuvent suppléer à tout ce que j'omets ici.

né avec l'esprit le plus vif, « et lorsqu'il voulut se « donner de la peine, et travailler avec soin, il ne se « montra inférieur à aucun des peintres de son temps. » Telles sont les expressions du Vasari. On doit regretter que ses meilleurs ouvrages qui étaient à l'*Abbaye* et à l'église de tous les *Saints*, ne nous soient point parvenus; et qu'il n'en reste que quelques-uns, beaucoup moins étudiés, à Arezzo et à Pise. Les mieux conservés, sont au *Campo Santo;* l'on distingue parmi ceux-ci, la création de l'univers, où le Père éternel est représenté haut de cinq coudées, et soutenant la grande machine des cieux et des éléments. Puis trois autres tableaux, ayant pour sujets, le premier homme, ses enfans, et Noé. On y voit encore, le crucifiement, la résurrection, et l'ascension du rédempteur. Il ne faut point s'attendre à y trouver une grande correction. Cristofano connaissait peu le dessin, et il suivit des principes entièrement opposés à cette légèreté qui caractérise l'école de Giotto; on ne trouve dans ses têtes ni aucune beauté, ni une variété convenable. Les saintes femmes qui sont au pied du crucifix se ressemblent toutes, et leurs physionomies également communes, sont encore enlaidies par l'exagération de l'ouverture de leurs bouches, qui les rend complètement difformes.

Il y a cependant quelques-unes de ses têtes d'hommes, qui, soit par la vivacité, soit par l'expression de la physionomie, méritent d'attirer l'attention. Telle est surtout celle de Caïn. On peut aussi quelquefois louer dans ses figures le naturel des mouvements; par exemple, dans cet homme qui, saisi d'horreur, s'éloigne du Calvaire en fuyant. Ses costumes sont très-

variés. On y distingue des étoffes et des fourrures diverses. La plupart sont laborieusement ornés de franges et de fleurs. Mais avant d'exécuter toutes ses peintures du *Campo Santo*, il en avait déja fait d'autres dans Saint-Paul, à *Ripa d'Arno*, où il eut pour compagnon de travail, un Bruno di Giovanni, autrefois son disciple, et que l'on croit auteur d'une Sainte-Ursule, peinte sur bois, qui existe encore dans la commanderie. Il prit l'habitude, ne pouvant atteindre à l'expression de Buffalmacco, d'y suppléer par des caractères écrits, et de faire sortir de la bouche de ses personnages, des paroles qui expliquaient ce que les visages, ni les mouvements ne pouvaient indiquer. Il avait été précédé dans cet usage par Cimabue; il fut suivi par le bizarre Orcagna et par d'autres.

Bruno di Giovanni.

Ce *Bruno*, ainsi que *Nello di Dino*, fut complice de toutes les mystifications dont le simple *Calandrino* fut l'objet: les noms de ces derniers ne sont connus que par les écrits de Boccace, qui en parle dans son *Décamerone*, Journée VIII. C'est ainsi qu'un *Bartolo Gioggi*, *peintre en bâtiments*, serait demeuré dans l'oubli si le *Sacchetti* ne l'eût nommé dans sa 170e nouvelle.

Nello di Dino. Calandrino.

Bartolo Gioggi.

Gio. da Ponte, élève de Buffalmacco, eut quelque mérite, mais il négligea de l'accroître par son application à l'étude. Il existe quelques restes de ses peintures sur les parois intérieures de saint François, à Arezzo.

Gio. da Ponte.

On doit encore rapporter à quelque ancienne école, Bernardo Orcagna dont la réputation fut égale à celle de Buffalmacco. *Cione*, son père, et son frère *Jacopo*, furent tous deux sculpteurs, mais *André*, son

Bernardo Orcagna.

autre frère, fut supérieur aux uns et aux autres; car il se distingua dans l'exercice de trois arts à la fois, ce qui le fit placer au premier rang des artistes, après Giotto : il est remarqué parmi les architectes, pour avoir banni les ceintres aigus, et leur avoir substitué la forme ovale, telle qu'on la voit dans la galerie de *Lanzi*, qu'il construisit, et qu'il orna de ses sculptures. Bernard lui donna les premiers principes de la peinture, et ceux qui pensent qu'il fut aussi dirigé par Angiolo Gaddi, n'ont certainement point considéré l'ordre des temps. Il travailla avec Bernard, aux peintures de la chapelle *Strozzi*, à Santa-Maria *Novella*, lesquelles représentent, d'un côté le paradis, et du côté opposé, l'enfer. La mort et le jugement, dans le *Campo Santo*, à Pise, furent peints par André, et Bernard figura l'enfer. Les deux frères suivirent les traces de Dante, dans cette composition des quatre (*a*) fins de l'homme, qu'André reproduisit avec plus de succès encore, à l'église de Sainte-Croix. Il y introduisit les portraits de ses ennemis parmi les réprouvés, et il donna aux élus les traits de ses bienfaiteurs. Ces peintures ont servi de modèles à des compositions semblables, que l'on conserve à *Saint-Petronio* de Bologne, à l'abbaye de Sesto, dans le Frioul, (1) et

(*a*) C'est-à-dire, la mort, le jugement, l'enfer et le paradis.

(1) L'historien de la peinture du Frioul les a crues antérieures à l'année 1300, ce qu'il n'est pas possible d'admettre par la raison que les images qui y sont représentées sont entièrement conformes à la manière de *l'Orcagna*. Elles ont aussi une analogie frappante avec la poésie de *Dante*, qui suppose avoir vu dans cette même année l'enfer, qu'il décrivit dans les années suivantes. Remarquons encore, à l'appui de notre

dans plusieurs autres endroits : l'enfer y est partagé en cercles, et les genres divers des peines y sont distribués, comme dans le poëme de Dante. Il reste aussi quelques panneaux peints par André, dont on lit encore le nom, dans celui de la chapelle *Strozzi;* les figures y sont en grand nombre, et les ornements n'y sont pas moins prodigués : en tout, il déploie autant de fécondité, de soin, et d'intelligence qu'aucun de ses contemporains ; mais il offre moins d'ordre dans la composition, moins de régularité dans les mouvements, que les disciples de Giotto ; et il leur cède à l'égard des formes et du coloris.

Élèves de l'Orcagna.

On vit sortir de l'école d'*Orcagna*, un Mariotto, neveu d'André, et un Tomaso di Marco, que je laisse dans l'oubli, avec d'autres peintres médiocres, dont les ouvrages ne sont point parvenus jusqu'à nous. L'on doit cependant remarquer Bernardo Nello di Gio. Falconi de Pise, qui orna la cathédrale de cette ville, d'une multitude de peintures, et que l'on a conjecturé être le même que ce Nello di Vanni, seul des peintres pisans du quatorzième siècle, qui ait travaillé dans le *Campo Santo*.

Bernardo Nello.

Nello di Vanni.

Francesco Traini.

Francesco Traini, florentin, se montre toutefois

opinion, que le style de ces peintures est florentin, ce qui peut faire supposer qu'elles sont l'ouvrage d'un peintre de cette école. On peut voir une *lettre posthume* du P. *Cortinovis* sur les Antiquités de Sesto, ou *Memorie per servire all' istoria letter. e civile*, publiée dans le journal vénitien, Semestre II, pag. 1 de l'an 1800. Cet opuscule in-8° a été réimprimé à Udine en 1801, avec des notes savantes du chev. Antonio Bartolini, dont on a applaudi d'autres productions encore, sur des matières de biographie et de beaux-arts.

très-supérieur à son maître, dans un grand tableau qui reste de lui à Sainte-Catherine de Pise, et dans lequel il a représenté Saint-Thomas-d'Aquin sous ses véritables traits, et dans le plus grand éclat de sa gloire. Il est placé au milieu du tableau, et au-dessous du Rédempteur, qui renvoie des rayons lumineux aux évangélistes et à lui. Thomas les transmet à son tour à une foule d'auditeurs, religieux, évêques, cardinaux et pontifes. Arius, et d'autres novateurs sont aux pieds du saint, comme vaincus par sa doctrine, et près de lui, on voit Platon et Aristote avec leurs volumes ouverts; épisode assez déplacé dans un sujet de cette nature. On ne trouve d'ailleurs aucun art dans les groupes, ni aucun principe de relief dans l'ensemble de cet ouvrage, qui est rempli d'attitudes, ou forcées, ou trop froides. Il y a cependant une vérité dans les figures, une imitation de l'antique dans les costumes, et je ne sais quoi d'original dans la composition, qui plaît aux regards.

Passons à l'école de Giotto. Il arriva presque à tous les élèves de ce peintre célèbre, ce qui arrive communément aux disciples des grands hommes; c'est-à-dire que désespérant de les surpasser, ils aspirent seulement à les imiter avec facilité. Ainsi, chez les Florentins, et dans les autres écoles qui fleurirent pendant ce quatorzième siècle, l'art ne fit pas autant de progrès qu'on aurait pu en attendre. Dans la plupart des villes que nous avons nommées plus haut, Giotto, observé auprès de Cavallini, de Gaddi, et des autres, paraît toujours leur maître en tout. Et un connaisseur, familiarisé avec son style, n'a pas besoin d'une vaine description pour reconnaître le style de ses

École de Giotto.

élèves, moins large, et moins gracieux en général, mais très-semblable au sien.

Stefano de Florence.

Stefano, de Florence, est le seul duquel le Vasari donne une plus grande idée. S'il faut l'en croire, Stefano fut supérieur à Giotto dans toutes les parties de la peinture. Il était né d'une fille de ce dernier, nommée Catherine; la nature l'avait fait pour ainsi dire avide des difficultés de son art, et jamais aucun autre n'avait éprouvé un plus vif désir de les surmonter. Il est le premier qui ait essayé les raccourcis dans la peinture, et s'il n'atteignit point en cela le but vers lequel il tendait, il parvint toutefois à améliorer de beaucoup la perspective, dans l'architecture de ses tableaux. Il mit plus de variété dans les attitudes, et donna aux têtes plus de vivacité. Enfin, il fut appelé, selon le témoignage de Landin, *le Singe de la nature*; éloge très-digne d'un siècle aussi grossier : car le singe, en imitant les actions des hommes ne manque point de les dégrader, tandis que Stefano ne cherchait qu'à égaler la nature et à l'embellir. Il ne reste rien de ce qui lui avait fait le plus d'honneur dans *Ara Cœli* de Rome, à *Santo-Spirito* de Florence, et ailleurs : tout a péri, et il n'existe de lui dans sa patrie, que l'on sache, aucune peinture authentique. On en montre cependant une, à Pise, dans le *campo santo*, représentant J.-C. Elle est effectivement exécutée d'une manière plus large que ne le sont les ouvrages de son maître, mais elle a été retouchée.

Ecole de Stefano. Tommaso di Stefano.

Thomas, son élève, et selon quelques-uns, son fils, a laissé à *Saint-Remigi*, à Florence, une *Piété* qui ne saurait être plus complètement dans la manière de Giotto, ainsi que quelques-uns de ses fresques à

Assise. Il fut véritablement digne du surnom de Giottino, que lui donnèrent ses concitoyens. Ils avaient coutume de dire que l'esprit de Giotto était passé en lui, et le faisait agir.

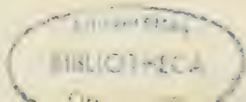
Le Baldinucci prétend que l'on ne doit point confondre avec lui, un autre peintre du même nom, qui, au-dessous d'un tableau placé dans une maison de plaisance de l'illustre famille des Tolomei, a mis cette inscription : *Dipinse Tommaso di Stefano Fortunato de' Gucci Tolomei.* Quoi qu'il en soit, le Cinelli, grand antagoniste de Baldinucci, attribue ce tableau à Giottino, et nous ne trouvons aucune raison de le lui contester.

Tommaso di Stefano, ou Giottino, laissa après lui un autre peintre nommé Lippo, très-vanté par le Vasari; mais on le croit plutôt son imitateur que son disciple. Lippo.

Gio. Tossicani, d'Arezzo, qui fut employé à Pise, et dans toute la Toscane, fut un élève de Giottino. On voit dans le baptistaire d'Arezzo un Saint-Jacques et un Saint-Philippe, peints par lui, et refaits par le Vasari, encore jeune alors. Ce dernier avoue que cette peinture, quelque gâtée qu'elle fût, lui avait beaucoup appris. Les restes de l'école de Giotto s'éteignirent avec lui. Gio. Tossicani.

Taddeo Gaddi fut pour ainsi dire le Jules Romain de Giotto, le plus cher de ses disciples, et celui qu'il favorisa davantage. Le Vasari, qui avait vu ses fresques et ses peintures sur bois, à Florence, en meilleur état qu'elles ne sont aujourd'hui, veut qu'il ait surpassé son maître, et pour la couleur, et pour la délicatesse de sa manière : qualités qu'un si long espace Taddeo Gaddi.

7.


BIBLIOTECA

de temps a naturellement dû faire disparaître. Il en reste encore un grand nombre, particulièrement à Sainte-Croix; ce sont des sujets évangéliques, fort analogues au goût de Giotto. On remarque plus d'art et d'originalité dans les peintures du chapitre des Espagnols (1), auxquelles il travailla en concurrence avec Memmi. Il figura dans la voûte plusieurs des actions du Rédempteur, et la descente du Saint-Esprit dans un *cénacle*. Ce dernier ouvrage est l'un des plus beaux qu'ait produit le quatorzième siècle. Sur l'une des parois, il représente les *sciences;* au-dessous de chacune d'elles, il plaça un portrait de l'un des professeurs les plus célèbres, par lesquels elles avaient été illustrées. Il se montra très-ingénieux dans ce genre allégorique, qui tient de si près à la poésie.

C'est dans cet édifice, mieux que partout ailleurs, que l'on voit éclater le brillant et la vivacité de ses teintes. La galerie royale possède une déposition de croix de J.-C., ouvrage de sa main, qui était auparavant à Orsanmichele, et qui fut attribuée, par erreur, à Buffalmacco.

La vie de *Taddeo* se prolongea au-delà du terme que lui a assigné le Vasari, et il survécut aux meilleurs d'entre les peintres que nous avons nommés. C'est ce que nous apprenons de *Franco Sacchetti*, écrivain synchroniste, qui, dans sa 136e Nouvelle, raconte qu'André Orcagna éleva cette question: « *quel avait* « *été le meilleur* maître, *sans y comprendre Giotto?* « L'un soutint que c'était Cimabue; d'autres, que c'était

(1) V. Giuseppe Maria Mecatti, qui en a fait la description avec beaucoup d'exactitude.

« Stefano, d'autres que c'était Bernard, d'autres enfin « leur préferaient Buffalmacco. Taddeo, qui se trou- « vait dans l'assemblée, dit : assurément ils ont tous « été des peintres habiles, mais l'art a dégénéré, et « dégénère tous les jours. » Ses mémoires vont jusqu'à l'année 1352, et il a pu vivre au-delà de cette époque.

Élèves de Tad. Gaddi.

Il laissa en mourant quelques disciples, qui devinrent les chefs de plusieurs écoles, à Florence et ailleurs. De ce nombre, fut un D. Lorenzo, qui fit plusieurs élèves, et laissa un nom estimé dans la peinture : on voit plusieurs tableaux de lui et de ses disciples, dans le cloître *Degli Angeli*. Cette communauté religieuse eut aussi des miniaturistes : l'un d'eux, nommé D. Silvestre, orna de ses miniatures les livres du chœur, où on les voit encore; c'est un des monuments les plus remarquables de l'Italie, en ce genre. Mais les disciples les plus assidus de Taddeo, furent Gio. de Milan, dont nous ferons mention en parlant de l'école de sa patrie, et Jacopo de Casentino, qui paraîtra bientôt après lui, avec ceux qui marchèrent sur ses traces. Taddeo, en mourant, leur recommanda à l'un et à l'autre ses deux fils, qui étaient en même temps ses élèves : Giovanni, qui mourut dans un âge très-tendre, et qui annonçait déja un talent distingué; et Angiolo, qui, ayant encore besoin de guide, devait être aussi fort jeune; il mourut, selon le Vasari, âgé de 63 ans; et Baldinucci ajoute que ce fut dans l'année 1589. Il n'avança point l'art autant qu'il l'aurait pu : il se contenta d'imiter le style de Giotto, et celui de son père, et il y réussit parfaitement. Il y avait autrefois, dans l'église de Saint-Pancrace, une de ses peintures sur bois, avec plusieurs saints, et plusieurs

D. Lorenzo camaldule.

D. Silvestro.

Gio. da Milano.

Jacopo di Casentino.

Gio. et Angiolo Gaddi.

traits de l'évangile. Cette composition divisée aujourd'hui en plusieurs parties, est placée dans le monastère, et le coloris est du goût le meilleur que l'on connût alors. Il existe une autre peinture du même style dans la sacristie des *Conventuels*. Il peignit à fresque, dans le chœur de leur église, l'histoire du recouvrement de la Sainte-Croix, rapportée en triomphe à Jérusalem, au temps d'Héraclius. Cet ouvrage est inférieur aux autres, parce qu'Angiolo n'était point habitué à peindre dans ces grandes proportions. Il vécut aussi à Venise, plus en marchand qu'en artiste; et le Baldinucci, qui profite de toutes les circonstances favorables à son système, lui attribue, si non l'origine, du moins l'amélioration de l'école vénitienne. Mais nous démontrerons ailleurs, que cette école avait déja fait de grands progrès dans le style moderne, avant qu'Angiolo ait pu y enseigner; car, dans la foule des peintures anciennes que j'ai vues à Venise, je n'ai jamais pu reconnaître la touche délicate d'Angiolo. Il forma, toutefois, dans l'état de Venise, un Stefano de Vérone, dont il sera parlé dans le second volume : il eut aussi pour disciple, dans l'état florentin, un Cennino Cennini, dont le Vasari vante le coloris, et duquel je ferai bientôt mention comme écrivain.

Stefano de Vérone.

Cennino Cennini.

Antonio de Venise.

On donne pour élève à Angiolo Gaddi, un Antonio, Vénitien, à l'égard duquel le Vasari et le Baldinucci sont en contradiction entre eux. Le premier le fait naître à Venise, d'où il suivit Angiola Gaddi à Florence, pour apprendre la peinture; le second, (écrivain toujours systématique, ainsi qu'on l'a déja vu), affirme qu'il naquit à Florence, et que le sur-

nom de Vénitien, qui lui avait été donné, venait de ce qu'il avait vécu long-temps à Venise, où l'on sait qu'il peignit beaucoup dans les édifices publics, ainsi que dans les maisons des particuliers. Baldinucci cite à ce sujet je ne sais quels mémoires de la Bibliothèque *Strozzi*, qui probablement lui sont suspects à lui-même; car s'il les eût regardés comme très-authentiques, il n'aurait pas manqué de s'appuyer de leur autorité. Quoi qu'il en soit, et le Vasari et le Baldinucci sont aussi en contradiction avec eux-mêmes. Car en avançant que cet Antonio mourut à l'âge de 64 ans, dans l'année de la peste de 1384, ou 83, selon les corrections des commentateurs il s'ensuivrait qu'il était né plusieurs années avant Gaddi, auquel, par conséquent, il est difficile de le donner pour disciple. Son dessin et sa méthode rendent cette assertion encore plus douteuse; car, lorsqu'on observe ses tableaux de Saint-Ranieri (1), qui sont encore au

(1) Le Vasari n'est point aussi contraire à l'école de Venise, qu'il voudrait le paraître. Il dit, au sujet de ces peintures, « qu'elles sont regardées universellement, et avec raison, comme « les meilleures de toutes celles qui avaient été faites dans le « même lieu à différentes époques, et par plusieurs maîtres cé-« lèbres. » Il les met donc au-dessus de toutes les peintures florentines et siennoises qui y sont rassemblées; jugement confirmé par le P. della Valle, qui cependant est si souvent en opposition avec lui. Si l'on pouvait prouver par l'autorité de l'histoire, aussi bien qu'on peut le conjecturer d'après les apparences, qu'*Antonio* était déja peintre lorsqu'il vint de Venise, et que ce ne fut point à Florence qu'il commença ses études en peinture, on pourrait le regarder comme le premier en talent, parmi ceux que nous connaissons de cette école: on pourrait même croire que celle-ci ne fût point inutile à l'école toscane.

campo santo de Pise, on y trouve une légèreté, une recherche, et en même temps une bizarrerie de composition, qui décèlent une autre école. Le Vasari y remarque en outre, une manière de peindre à fresque, sans jamais retoucher à sec, dont on voit ailleurs d'autres exemples, mais qui diffère complètement de la manière des peintres Toscans, ses competiteurs; car leurs ouvrages, au temps de l'historien, ne s'étaient point conservés comme ceux d'Antonio. Ce dernier fit ensuite son portrait, dont il est parlé dans la description de la galerie royale. Il y est placé, dans la salle des peintres célèbres, et la manière en est tellement moderne, que l'on a peine à croire qu'il ait été fait par un peintre aussi ancien.

Autre Antonio vénitien.

Il n'est point inutile de remarquer à cette occasion, qu'il y eût un autre Antonio, vénitien, auquel ce portrait pourrait être attribué avec plus de vraisemblance. Celui-ci peignit, en 1500, à Osimo, dans l'église de Saint-François, un tableau dont le style porte l'empreinte de cette époque; il y mit son nom, *qui a été effacé depuis, et auquel on a substitué celui de Pietro Perugino*. Ce fait m'a été raconté par M. le chevalier Acqua. Au surplus, l'on n'a point fait un grand honneur à Pietro, par ce changement de signature.

Antonio, selon l'histoire, forma Paolo Uccello (1),

Mais ce fait est obscur, et l'on doit se garder de donner un corps à des ombres.

(1) L'ordre des temps ne permet pas de croire que *Paolo Uccello* ait été l'élève d'Antonio, ce dernier étant déja mort lorsque Paolo naquit. Il faut qu'il y ait quelque erreur de chronologie, soit à l'égard du maître, soit par rapport à l'élève. Il est plus vraisemblable que le *Starnina* soit sorti de cette

qui devint un chef d'ecole pour la perspective. Antonio eut aussi pour élève Gherardo Starnina. On voit encore, dans la chapelle de Sainte-Croix, quelques restes de ses ouvrages, qui annoncent un pinceau riant et facile, et que l'on regarde comme les derniers monuments de l'école de Giotto, de laquelle les successeurs de Starnina s'éloignèrent, pour donner naissance à une meilleure. Il faut en excepter cet Antonio Vite, qui produisit à Pistoje, sa patrie, et à Pise, des ouvrages dans le goût ancien ; et je dois faire remarquer en même temps, que Starnina, et quelques années après lui, Dello de Florence, furent les premiers qui introduisirent à la cour d'Espagne le nouveau style Italien. Ils revinrent à Florence chargés d'honneurs et de richesses. Le premier en jouit paisiblement, dans sa patrie, jusqu'au temps de sa mort; le second retourna en Espagne, pour les accroître, et il ne laissa dans les monuments publics de Florence, qu'une histoire d'Isaac, en terre verte, dans un cloître de *Sainte-Marie Novella :* on en voit même plusieurs du même goût dans cet endroit, et telles, qu'on les croirait plutôt de l'école de Buffalmacco que de celle de Giotto. Mais le véritable genre de Dello, était la peinture en petites proportions; et nul autre ne réussit mieux que lui, à orner de sujets historiques ou fabuleux, les armoires, les coffres, les panneaux de lits, et les autres

Gherardo Starnina.

Antonio Vite.

Dello Fiorentino.

école, à laquelle il pouvait appartenir en 1370, puisqu'il était né en 1354 ; mais il paraît qu'à cette époque Antonio avait déja renoncé à ses pinceaux. On lit dans son épitaphe :

« Annis qui fueram pictor juvenilibus, artis
« Me medicæ reliquo tempore cœpit amor, etc.

V. Vasari, *Ediz. senn.*, tome 1, page 297.

ameublements. J'ai nommé parmi les disciples de Taddeo Gaddi, Jacopo del Casentino, dont le style, conforme à celui de Taddeo, se reconnait dans quelques fragments de ses peintures, qui sont restés dans l'église d'Orsanmichele. Jacopo enseigna son art à Spinello d'Arezzo, homme doué de l'imagination la plus vive, comme on peut le voir dans ce qui reste de ses ouvrages à Arezzo, et comme on l'apprend aussi dans l'histoire de sa vie. Il peignit encore à Florence, dans la sacristie de Santo-Miniato, quelques actions de Saint-Benoît, et c'est ce qui a été le mieux conservé parmi ses productions. Il fût du nombre de ceux qui eurent la gloire d'orner de leurs ouvrages le *campo santo*, à Pise, et il peignit aussi les histoires des saints martyrs Petito et Epiro, que le Vasari met au-dessus de toutes ses autres compositions. Il se montre cependant inférieur à ses rivaux, pour le dessin et pour le choix des couleurs; sa manière est d'une sècheresse extrême, et le vert et le noir, employés avec profusion dans ses tableaux, sans être suffisamment tempérés par d'autres teintes, y produisent le plus mauvais effet. On voit encore à Arezzo, la chûte des anges, qu'il peignit à *Saint-Agnolo*, et où il représenta un Lucifer si effroyable, que l'ayant ensuite vu en songe, il en fut frappé, au point que son esprit et sa santé en furent à la fois altérés; il mourut peu de temps après cette étrange vision. L'on remarque parmi les peintres de son école, un Bernardo Daddi, dont il reste un tableau à la porte *Saint-Giorgio*, de Florence (*), et Parri, fils de Spinello lui-même, qui réforma sa

Jacopo del Casentino et son école.

Spinello d'Arezzo.

Bernardo Daddi.

(*) V. Moreni, P. V., page 5.

manière sur celle de Massolino, peintre d'un rare talent dans l'art du coloris, quoiqu'il fût un peu bizarre dans le dessin de ses figures; il les faisait d'une longueur extrême, et un peu courbées, afin, disait-il, de leur donner plus de grace. On en voit quelques restes à Saint-Dominique d'Arezzo, et ailleurs. Lorenzo di Bicci, Florentin, autre élève de Spinello, fut presque le Vasari de son temps, pour le nombre, la promptitude, l'agrément et la facilité de ses travaux: quelques-uns de ses essais, sur des sujets de la vie de Saint-François, se voient encore dans le premier cloître de *Santa-Croce*, et, sur la façade, est une Assomption pour laquelle il fut aidé par Donatello, encore très-jeune alors. Son meilleur ouvrage, peut-être, fut celui qu'il exécuta à *Santa-Maria Nuova*, où il peignit à fresque la dédicace de cette église, bâtie par Martin V, vers l'année 1418. Neri, son fils, est compté parmi les derniers peintres de l'école de Giotto. Il vécut peu de temps, et laissa à *San-Romolo* un tableau que son père n'aurait point désavoué, et dont l'ensemble annonce une profondeur d'étude, dont celui-ci n'avait pas toujours fait preuve.

Lorenzo di Bicci.

Neri.

La sculpture à Pise, comme la peinture à Florence, avait vu éclore un grand nombre d'artistes, pendant le quatorzième siècle; cependant, la première de ces villes ne manqua point de peintres dignes d'échapper à l'oubli. Le Vasari nomme d'abord un Vicino, qui, à l'aide des Tafi et de Gaddo, acheva une mosaïque commencée par le Turrita, et il ajoute qu'il fut aussi au nombre des peintres. Morona dit qu'il conserva le style ancien de son école, ainsi que beaucoup d'autres artistes du même temps, comme

Derniers peintres de l'école pisane.

Vicino.

on le voit par plusieurs madones peintes sur bois, et dont les auteurs sont des anonymes, pour la plupart; les noms des autres ont été conservés par l'histoire. Telle est la madonne de l'antique église de *Tripalle*, et celle de *Saint-Matteo*, de Pise. Au bas de la pre-

Neri Nello. mière, sont écrits ces mots : *Nerus, Nellus de Pisa me pinxit* 1299. La seconde partie a cette inscription :

Gera. *Jacopo di Nicola, dipintore detto Gera, mi dipinse.* Cette formule est dérivée du M'ΕΠΟΙΗΣΕ des Grecs; et les anciens Pisans y demeurèrent long-temps attachés dans leurs ouvrages de peinture, de sculpture, et de fonte en bronze (1). Ils prirent, ensuite, un nou-

(1) Les anciens peintres varièrent leurs inscriptions dans le siècle suivant, mais toujours d'une manière conforme au goût des Grecs. On lit au-dessous d'une sainte Agathe dans le palais Pitti, *Sebastianus venetus pingebat, a.* 1520. Cette expression correspond à l' ΕΠΟΙΕΙ *faciebat*, par lequel les statuaires grecs voulaient exprimer qu'ils ne regardaient point leur ouvrage comme fini, afin de conserver la faculté de le corriger à volonté. Rien n'est plus ordinaire que l'inscription *Opus belli* tirée de l'ΕΡΓΟΝ, c'est-à-dire ΛΥΣΙΠΠΟΥ que l'on voit dans Maffei. Je renvoie au Ve livre, pour cette singulière inscription : *Sumus Rogerii manus.* Elle est aussi empruntée des Grecs qui, quelquefois écrivirent, par exemple ΧΕΙΡ.ΑΜΒΡΟΣΙΟΥ.ΜΟΝΑΧΟΥ comme je l'ai lu dans une église de Fabriano, appelée la Charité : on y voit un Jugement universel, tableau fort grand, dont les figures sont très-petites et très-finies. Le paradis du *Tintoret* n'en compte peut-être pas autant.

Victor Carpaccio écrivit sous son portrait, cité dans le catalogue, ΧΕΙΡ ΒΙΤΟ ΡΕ = Je passe sous silence d'autres formules plus communes; celle que l'on employa à Trévise a un caractère d'érudition, *Hieronymus Tarvisio*, et elle est imitée de ces monuments militaires, où, de même, le *soldat* et sa *patrie* sont nommés. Au reste, lorsque l'on n'exprime point *fecit*, ou

veau style, comme les autres Italiens, et à l'exemple de Florence et de Sienne, ils eurent des *familles* de peintres, où les pères furent surpassés par les fils, et ceux-ci, à leur tour, surpassés par leurs enfants. C'est ainsi, que d'un Vanni, qui florissait en 1300, sortit un Tureno di Vanni, lequel vivait dès l'an 1343, et un Nello di Vanni, employé au *campo santo*. De celui-ci naquit ensuite Bernard, disciple de l'Orcagna, qui orna la primatiale d'un grand nombre de ses tableaux. Il y eut un Andrea di Lippo, qui, dans le *discorso accademico su la storia letteraria di Pisa*, est cité à l'année 1336. C'est, je crois, le même que cet André de Pise nommé parmi les maîtres qui décorèrent la cathédrale d'Orvieto en 1346. Il est resté dans le monastère de Sainte-Marthe, un tableau d'un Gio. di Niccolò; et c'est lui, peut-être, qui est l'auteur du magnifique triptyque du musée Zelada, à Rome. On y voit la figure de la Vierge, entre le premier martyr et Sainte-Agathe, avec d'autres saints, et cette inscription : *Jo. de Pisis pinxit*. C'est une peinture très-savante, attribuée par d'autres, sur je ne sais quel fondement, à Gio. Balducci. S'il était possible de vérifier ce fait, il ajouterait encore à la gloire de ce grand homme, en prouvant qu'il aurait éte habile dans trois arts différents.

Vanni divers.

Andrea di Lippo.

Gio. di Niccolò.

Vers la fin de ce siècle, la puissance des Pisans fut ébranlée, plus encore par leurs discordes civiles, que par d'autres malheurs; enfin la ville, tombée au pou-

pinxit, il vaut mieux, ce me semble, imiter la méthode de ceux qui écrivirent au bas du tableau leur propre nom au second cas, comme firent les graveurs des pierres grecques, qui avaient coutume de cette formule ΑΛΛΟΥ ΔΙΟΣΚΟΡΙΔΟΥ, etc.

voir des Florentins en 1406, accablée par ses nouveaux maîtres et privée non-seulement d'artistes, mais presque de citoyens, languit long-temps dans la solitude et dans l'inaction, jusqu'à ce que sa rivale eut assouvi ses anciennes inimitiés. Elle se releva ensuite, non plus pour commander, mais du moins pour obéir avec dignité.

Dans le quinzième siècle la peinture se perfectionne, et par quels moyens.

Cependant l'ambition des Florentins s'était augmentée avec leur puissance, et ils ne désiraient rien tant que de préparer une brillante capitale à un état qui avait pris un si grand accroissement. Les affaires publiques étaient dirigées par *Cosme*, que l'on appela le père de la patrie, et qui fut le protecteur des hommes qui se distinguèrent par leurs talents. Après lui, vint *Laurent* le magnifique, et les autres *Médicis*, dont le goût héréditaire pour les lettres et pour les beaux-arts, est cité dans une multitude de livres; et particulièrement dans les histoires recueillies sur ce sujet par monseigneur *Fabroni*, l'abbé *Galluzzi* et M. *Roscoe* littérateur anglais. Leur palais était à la fois un lycée pour les philosophes, une *Arcadie* (*a*) pour les poëtes, et une académie pour les artistes. *Dello*, *Paolo*, *Masaccio*, les deux *Peselli*, les deux *Lippi*, *Benozzo*, *Sandro*, les *Ghirlandai*, recevaient sans cesse des témoignages de la protection de cette famille, et sans cesse ils l'entouraient des hommages qui étaient en leur pouvoir. Leurs tableaux, remplis de portraits, selon l'usage de ce temps, reproduisaient continuellement aux yeux du peuple les traits des Médicis, et souvent ils les représentaient dans des sujets, tels que

(*a*) *Arcadie*, allusion à l'académie des arcades de Rome.

l'Épiphanie, revêtue des ornements de la royauté, comme pour disposer peu à peu à voir le sceptre et le manteau royal devenir les attributs de cette maison. Tout conspirait à propager ce bon goût que les Médicis avaient favorisé. Les citoyens, partagés alors en communautés soit de quartiers, soit de professions, rivalisaient entre eux pour l'embellissement de leurs résidences, ou de leurs temples. Au sentiment de la dignité nationale se joignait celui de la religion, qui donna lieu, non-seulement parmi les grands, mais aussi dans les dernières classes du peuple, à des profusions qui paraissent à peine croyables à ceux qui n'en furent point les témoins; déja l'on avait élevé dans la cathédrale le principal siége du culte; d'autres temples furent érigés peu à peu, et les Florentins les couvraient à l'envi des meilleures peintures; genre de luxe inconnu à leurs ancêtres, et beaucoup moins commun dans les autres villes de l'Italie. C'est de cette espèce de passion, qu'était dérivé dans le siècle précédent ce nombre prodigieux de peintres que nous avons nommés, et c'est encore la même cause qui produisit dans le siècle que nous décrivons, cette foule de marbriers, de fondeurs et d'orfèvres, qui firent passer à Florence le sceptre de la sculpture, antique héritage des Pisans. On décora de statues et de bas-reliefs l'église d'Orsanmichele et d'autres lieux saints. C'est alors que l'on vit paraître Donatello, le Brunelleschi, le Ghiberti, le Filarete, les Rossellini, les Pollajuoli, et le Verrocchio, qui produisirent en marbre, en bronze, et en argent, des ouvrages si parfaits, qu'ils semblèrent souvent avoir atteint le plus haut degré de l'art, et marcher de pair avec les anciens. Ces hommes ha-

biles, enseignaient le dessin à la jeunesse florentine, et avec une telle concordance de principes, que l'application en passait facilement d'un art à l'autre. On voyait le même artiste, être à la fois sculpteur, fondeur en bronze, orfèvre, ciseleur, peintre, et quelquefois architecte; sujet d'envie pour notre siècle, dans lequel un seul homme suffit à peine à un seul de ces arts; tels étaient à Florence les ressorts et le stimulant des études. Le lecteur ne sera donc point surpris de voir cette ville être la première qui signala les beaux jours du siècle qui a été appelé le siècle d'or; mais voyons par quels degrés elle s'avança dans la culture des beaux-arts, et avec elle, tout le reste de l'Italie.

La perspective fait des progrès.

Les peintres de l'école de Giotto avaient fait sortir la peinture de l'enfance; mais elle était encore très-peu avancée dans quelques unes de ses parties, surtout dans le clair-obscur, et biens moins encore dans la perspective. Leurs figures sont quelquefois hors de plans, leurs édifices ne sont pas présentés sous leur vrai point de vue, et l'art du raccourci à peine y est ébauché. Stefano, florentin, sentit ces difficultés, plutôt qu'il ne les vainquit. Les autres parvinrent, tout au plus, à les éluder, ou à s'en affranchir, en prenant quelque terme moyen. Pietro della Francesca, duquel nous parlerons ailleurs, paraît avoir été le premier à ramener la méthode des Grecs, qui appliquèrent la géométrie à l'art de la peinture. Il est appelé par Pascoli (*), et même par d'autres graves auteurs, le père de la perspective. Cette assertion se rapporte,

Pietro della Francesca.

(*) T. 1, page 190.

sans doute, à la peinture en général; car, à l'égard de plusieurs détails, Pietro avait déja été prévenu : dans l'imitation de l'architecture, par exemple, le Brunelleschi, né quelques années avant lui, fut le premier qui trouva la manière d'observer l'effet des distances, c'est-à-dire *de lever le plan et le profil de l'édifice au moyen de l'intersection des lignes* (Vasari). Il retraça la place de Saint-Jean, et d'autres lieux, et par la fuite, ou la diminution des objets, il indiqua leur éloignement plus ou moins grand. Il fut ensuite imité par Benedetto de Majano, et par Masaccio, qui appliquèrent sa découverte, le premier à la marqueterie, le second à la peinture, qu'il leur avait enseignée. Vers le même temps, Paolo Uccello, guidé par Manetti célèbre mathématicien, s'appliqua tellement à la perspective, qu'il resta médiocre dans toutes les autres parties de son art, tandis qu'il excella dans celle-ci. Il en faisait son étude continuelle, et ne cessait de répéter que c'était la perspective qui faisait tout le charme de la peinture : tant il est vrai que rien ne plaît comme la nouveauté! Il ne produisit dès lors aucun ouvrage, où il n'ajoutât au perfectionnement de cet art, soit qu'il représentât des édifices, ou des colonnades qui dans un petit espace offraient l'illusion d'une grande étendue, soit qu'il fit ressortir dans les personnages mêmes de ses tableaux les effets du raccourci; artifice absolument inconnu aux peintres de l'école de Giotto. Il existe dans le cloître de *Santa-Maria Novella*, des tableaux d'histoire dont Adam et Noé lui ont fourni les sujets, et qui sont remplis d'imagination dans ce genre; on y voit en outre des paysages, avec des arbres et des animaux si bien peints, qu'on peut l'appeler le Bassano de cette pre-

Il Brunelleschi.

Paolo Uccello.

mière époque. Il avait un goût particulier pour les oiseaux, sa maison en était remplie, et il se plaisait à les peindre, ce qui lui valut le surnom d'Uccello. On voit dans la cathédrale le portrait de Gio. Aguto, à cheval, fait par Paolo, en *terre verte*, et en proportion colossale. Ce fut la première fois, peut-être, que la peinture osa beaucoup, et ne parut point avoir osé trop. Il renouvela le même exemple à Padoue, dans la maison des Vitali, où il représenta quelques géants aussi en *terre verte*. Il s'exerça davantage à peindre des meubles. Les triomphes de Pétrarque, figurés sur des espèces de petites armoires, dans la galerie royale, ont été attribués à Paolo par quelques connaisseurs.

Massolino de Panicale; progrès du clair-obscur.

Massolino de Panicale se livra à l'étude du clair-obscur. Il eut l'avantage de s'être appliqué pendant long-temps à *la plastique* et à la sculpture, exercice qui facilite aux peintres, plus qu'on ne saurait croire, l'art de produire les effets du relief dans leurs tableaux. Il avait eu pour maître le Ghiberti, qui, à cette époque, n'avait point d'égal pour le dessin, la composition, et l'expression des figures. Massolino, auquel il ne manquait plus que le coloris pour être véritablement peintre, l'apprit du Starnina, qui, de même, était alors le maître le plus célèbre dans ce genre. Ayant ainsi réuni ce que les deux écoles avaient de plus parfait, il créa une manière nouvelle, qui n'était encore ni exempte de sécheresse, ni entièrement correcte, mais large, unie et fondue, au-delà de tout ce que l'on avait connu jusqu'alors. La chapelle de *San-Pietro* aux Carmes est le seul monument qui nous en reste. Il y peignit, outre les évangélistes, plusieurs traits de l'histoire du saint; sa vocation à l'apostolat,

la tempête, le reniement, le miracle fait à la porte du temple, et la prédication. La mort surprit l'auteur au milieu de ses travaux, et les autres actions de Saint-Pierre représentées dans cette chapelle, telles que le tribut payé à César, le baptême donné au peuple, et la guérison des infirmes, furent peintes quelques années plus tard par son élève, Maso di San Giovanni; jeune homme qui, entièrement absorbé dans les pensées de son art, vivait sans prévoyance, et pour ainsi dire livré au hasard, bizarrerie qui lui fit donner le surnom de Masaccio. Masaccio.

Mais il n'en fut pas moins l'un des plus grands génies de son siècle, et son nom fait époque dans l'histoire de la peinture. Mengs le place au premier rang parmi ceux qui tracèrent à l'art une route nouvelle. Le Vasari écrit, « que tout ce qui a été fait avant lui « est peint; mais que tout ce qu'il a fait, est vrai et « animé comme la nature même. »

Et ailleurs, « qu'aucun maître de cette époque ne « s'approcha autant que lui, des peintres modernes. » Il avait fait une profonde étude des tableaux de Ghiberti et de Donatello. Il avait appris du Brunelleschi, la perspective; et étant allé à Rome, il ne put que se perfectionner par la vue continuelle des statues antiques. Il trouva dans cette ville deux maîtres, plus avancés en âge, Gentile de Fabriano, et Vittore Pisanello; les éloges qu'ils lui donnèrent, comme au premier peintre de son temps, se trouvent dans la *Verona Illustrata* de Maffei (*), et ils sont encore répétés dans d'autres livres. Mais la plupart de ceux

(*) T. III, page 277.

qui écrivirent sur ce sujet, ou n'avaient rien vu de Masaccio, ou n'avaient vu que ses premiers ouvrages : par exemple, le tableau de Sainte-Anne, dans Saint-Ambroise de Florence, et la chapelle de Sainte-Catherine, à Saint-Clément de Rome, où il représenta une partie de l'histoire de la passion de J.-C., et l'image de la sainte. Il y ajouta, sur la voûte, les évangélistes, seule partie de son travail qui n'ait point été retouchée. Ces peintures sont belles pour cette époque, mais quelques-uns sont dans le doute, si on doit les lui attribuer; elles ne peuvent d'ailleurs entrer en comparaison avec celles de la chapelle *del Carmine*, auxquelles on peut appliquer cette phrase de Pline, *jam perfecta sunt omnia*. Les figures posent bien d'à-plomb, et l'effet des raccourcis y est bien exprimé, ce que Paolo Uccello n'avait jamais pu atteindre parfaitement. Les airs des têtes, dit Mengs, sont dans le goût de Raphaël, et l'expression en est si vraie, que les *ames* y sont pour ainsi dire aussi bien dépeintes que les corps. Le nu y est indiqué avec autant de talent que de vérité. On peut considérer comme faisant époque dans l'art, cette figure, si justement vantée, du baptême de Saint-Pierre, qui paraît effectivement trembler de froid. Les vêtements simples, et exempts de détails minutieux, n'offrent qu'un petit nombre de plis naturellement formés. Le coloris est vrai, bien varié, doux et harmonieux au-delà de toute expression; le relief est parfaitement marqué. Cette chapelle ne fut point achevée par Masaccio; sa mort, qui arriva en 1443, non sans quelque apparence que le poison y ait contribué, lui fit laisser son ouvrage incomplet, et ce ne fut qu'après plusieurs années que

le plus jeune des *Lippi* entreprit de suppléer à ce qui manquait. Cette peinture devint dans la suite l'école de tous les meilleurs peintres florentins, que nous nommerons dans cette époque, et dans l'époque suivante; elle servit de modèle à Pierre Pérugin, à Raphaël lui-même. C'est une chose véritablement étonnante, que dans une ville aussi féconde en hommes de génie, qui s'occupaient sans relâche de l'avancement de l'art, aucun ne soit parvenu, en imitant *Masàccio*, au point où il était lui-même arrivé sans imiter personne. Plusieurs autres peintures à fresque qu'il fit à Florence, et qui méritèrent les mêmes éloges, ont été détruites par le temps; entr'autres, la dédicace de l'église des *Carmes*, de laquelle j'ai vu un dessin à Pavie, chez le savant P. lecteur *Fontana*, barnabite. Les galeries en possèdent très-peu : dans celle des *Pitti*, l'on conserve, comme un morceau d'un grand prix, le portrait d'un jeune homme, qui effectivement semble respirer.

Deux religieux, après Masaccio, se distinguèrent dans l'école Florentine. Le premier fut un moine de l'ordre des dominicains, appelé B. Giovanni de Fiésole, ou le bienheureux G. Angelico; et, selon le monde, Santi Tosini, B. Gio. Angelico. comme on le voit dans les *Novelle letterarie* de 1773. Ses premiers travaux se bornèrent à peindre des miniatures dans des livres, selon l'usage de ce temps. Il eut pour maître dans cet art, un frère plus âgé que lui, et qui était à la fois *miniaturiste* (*a*) et peintre. On dit qu'il étudia ensuite dans la chapelle de Masaccio; mais en comparant les

(*a*) Les Italiens distinguent ainsi les peintres en miniature, des peintres en grand.

temps, il est difficile d'admettre cette opinion; d'ailleurs son style décèle une autre origine. On reconnaît toujours dans le religieux dominicain quelques traces de l'école de Giotto, soit dans la disposition des figures, soit dans les moyens qu'il emploie, sans parler des vêtements, qu'il arrange à longs plis réguliers, ni du soin extrême qu'il met dans les moindres détails; qualité particulière aux miniaturistes. Il ne s'éloigne même pas beaucoup du genre de ces derniers, dans la plupart de ses ouvrages, qui représentent en général des traits de la vie de J.-C., ou des images de la Sainte-Vierge, dans de petits tableaux de cabinet, tels qu'on en voit en si grand nombre à Florence. La galerie royale en possède plusieurs : le plus gracieux et le mieux fini est celui de la naissance de Saint-Jean-Baptiste. Le tableau du paradis, si riche de figures, qui existe à *Santa-Maria-Maddalena* de Pazzi, est un de ses ouvrages les plus remarquables, parce qu'il est d'une proportion plus grande que les autres, et c'est en même temps l'un de ses meilleurs. Son grand mérite est la beauté qu'il a su donner aux visages de ses saints et de ses anges; véritable Guide pour ce temps, même quant à l'harmonie de ses couleurs; car il atteignit presque à la perfection dans ce genre, quoiqu'il n'eût fait usage que de la détrempe, sans aucun mélange d'huile. Il fut regardé aussi comme l'un des premiers de son siècle, pour les peintures à fresque, et appelé à orner non-seulement la cathédrale d'Orvieto, mais le palais même du Vatican, où il peignit une chapelle : plusieurs écrivains ont donné des éloges à cet ouvrage. Le *Vasari* compte parmi les disciples du P. *Angelico*, *Gentile* de Fabriano, qui cependant n'a pu l'être à cause de son âge; et Zanobio

Strozzi, né de parents nobles, dont il ne reste dans les monuments publics aucun ouvrage qu'on puisse lui attribuer sans qu'il y ait quelque doute. On sait seulement qu'en suivant les traces de son maître, il se fit un rang parmi les amateurs. *Benozzo Gozzoli*, autre disciple du P. Angelico, et imitateur de Masaccio, s'éleva au-dessus de la plupart de ses contemporains.

Zanobio Strozzi.

Benozzo Gozzoli.

Il surpassa son modèle à plusieurs égards, comme dans la grandeur de ses édifices, l'agrément des paysages, et l'originalité de ses idées, toujours heureuses, riantes, et pittoresques. Dans le palais Riccardi, qui fut autrefois la résidence du prince, on voit une chapelle encore en bon état, où il peignit une gloire, une nativité de J.-C., et une épiphanie. Il répandit, dans ces ouvrages, une profusion d'or sur les vêtements, qui peut-être n'a point d'autre exemple dans des peintures à fresque : on y distingue aussi une telle imitation du vrai, que l'on croit voir l'image de son siècle, dans les portraits, dans les costumes, dans les harnais des chevaux, et jusque dans les plus minutieux détails. Il vécut long-temps, et mourut à Pise, où il est facile de reconnaître son pinceau : son dessin et sa composition y sont meilleurs qu'à Florence, et il y employa l'or avec plus de discernement. Le tableau de Saint-Thomas-d'Aquin, dans la cathédrale, est cité avec éloge par le Vasari et par Richardson; mais ce qui contribua, plus que tout le reste, à étendre sa renommée, fut la quantité innombrable de sujets de l'écriture, dont il orna une aile entière du *Campo Santo*; *ouvrage imposant, et capable d'épouvanter une légion de peintres* (Vasari). Il conçut et termina

dans l'espace de deux ans cette vaste entreprise, dans laquelle il déploya un talent pour la composition, une imitation de la nature, une variété de physionomies et d'attitudes, un coloris solide, vif, et où brille l'outremer, enfin, une expression de sentiment, qui doivent le faire placer au premier rang après *Masaccio*. J'ai quelque peine à croire, cependant, qu'il ait exécuté, absolument seul, cet ouvrage colossal. Dans le tableau de l'ivresse de Noé, dans celui de la tour de Babel, et dans plusieurs autres, on remarque une sorte d'effort que le peintre a fait pour étonner les spectateurs, et que l'on ne retrouve point dans d'autres de ses ouvrages. On y voit aussi des figures qui semblent avoir été produites par un pur mécanisme, et qui sont d'une excessive sècheresse; tels sont surtout les corps des enfants. Ces défauts sont tellement apparents, que j'aime mieux les attribuer à quelqu'un de ceux qui purent l'aider, que de l'en accuser lui-même.

Près de son grand ouvrage, on aperçoit son tombeau, qui lui fut érigé par la ville reconnaissante, au nom de toute la population. On y a placé une inscription à la louange de sa personne et de son pinceau; et le temps même, comme s'il eût reconnu son mérite, a respecté ce monument plus qu'aucun autre de ceux qui sont dans le *Campo Santo*.

F. Filippo Lippi.

L'autre religieux, bien différent du P. *Giovanni*, fut le frère *Filippo*, carmélite; et il dut son talent, non pas aux leçons de *Masaccio*, comme le prétend le *Vasari*, mais à l'étude qu'il fit des ouvrages de ce peintre. Son assiduité à les copier le fit bientôt devenir lui-même un nouveau *Masaccio*, surtout pour les petits tableaux d'histoire; il en a laissé de très-beaux dans la

sacristie de *Santo-Spirito.* Dans cette même église, dans celle de Saint-Ambroise, et dans d'autres, il y a de ses peintures qui représentent des images de la Sainte-Vierge, et des chœurs d'anges dont les visages pleins et fleuris sont animés par les couleurs les plus vives, et embellis par une grace qui est toute à lui. Il aimait l'ampleur dans les vêtements, et il en marquait les plis d'une manière à peu près semblable au *froncé* d'une chemise; ses teintes étaient généralement très-brillantes, mais sans excès, et souvent elles étaient tempérées par une nuance de violet qui n'était point ordinaire aux autres peintres. Lorsqu'il travailla dans l'église paroissiale de *Prato*, il introduisit dans les peintures à fresque, les proportions plus grandes que nature; et les histoires du premier martyr et de Saint-Jean-Baptiste, qu'il représenta dans le même lieu, sont regardées par le Vasari comme ses chefs-d'œuvre: sa sortie du cloître, son esclavage en Barbarie, les peintures qu'il fit à Naples, à Padoue, et ailleurs; sa mort prématurée, et occasionnée par le poison que lui firent prendre les parents d'une jeune fille de laquelle il avait eu un fils naturel, appelé comme lui *Filippo Lippi*, tous ces détails de son histoire se trouvent aussi dans le Vasari : le P. della *Valle* croit qu'il n'avait jamais professé; mais dans le nécrologe *des carmes*, où sa mort est rapportée à l'année 1469, il est nommé *Fra Filippo.* Il mourut à Spolète, où il avait fait avec succès sa grande peinture dans la cathédrale. *Laurent le Magnifique*, qui avait demandé ses cendres aux citoyens de cette ville, n'ayant pu les obtenir, leur fit du moins élever un beau monument où elles furent déposées, et il y ajouta un

éloge composé par *Angelo Poliziano :* exemple qui fait voir combien la peinture était en honneur à cette époque.

F. Diamante. F. *Diamante*, de Prato, d'abord élève de *Lippi*, et ensuite le compagnon de ses derniers travaux, l'imita avec succès; *Francesco Pesello*, florentin, sorti de la même école, n'y réussit pas moins; *Pesellino*, fils de ce dernier, y réussit encore mieux, mais sa vie fut d'une courte durée. L'épiphanie de Francesco, décrite par le Vasari, et dans laquelle on voit le portrait de *Donato Acciajuoli*, est, selon la supposition commune, dans la galerie royale. Le *Gradin*, que son fils peignit au noviciat de Santa-Croce, y est encore, et il contient les histoires de Saint-Côme et de Saint-Damien, celles de Saint-Antoine et de Saint-François, que l'historien trouve admirables, et qu'il n'a peut-être pas vantées plus qu'il ne le devait, en considérant le temps dans lequel avait vécu leur auteur.

Francesco Pesello.

Pesellino.

Vers le même temps, Florence vit fleurir d'autres artistes habiles, mais dont les noms furent obscurcis par des noms plus grands. Tel fut un *Berto Linajuolo*, dont les peintures, dans diverses maisons de la ville, furent estimées pendant long-temps; il fut même envoyé au roi de Hongrie, et on lui accorda une grande réputation dans ce royaume : tel fut encore *Alessio Baldovinetto*, peintre noble, et singulièrement correct et laborieux ; il était aussi très-bon mosaïste, et fut le maître du *Ghirlandajo*. De tous ses ouvrages, et, entr'autres, de la nativité de J.-C. placée sous le portique de l'Annonciation, il ne reste guère aujourd'hui que le dessin, la faiblesse de ses teintes n'ayant pu résister à l'action du temps. L'on

Berto Linajuolo.

Alessio Baldovinetto.

peut joindre à ces artistes le *Verrocchio*, célèbre statuaire, dessinateur habile et peintre en même temps, mais plutôt pour son amusement, que pour en faire sa profession. Pendant qu'il travaillait à Saint-Salvi, à un baptême de J.-C., le *Vinci*, alors très-jeune, et disciple du *Verrocchio*, y fit un ange plus beau que toutes les figures de son maître; celui-ci, honteux d'être surpassé par un enfant, déposa son pinceau pour ne jamais le reprendre. Andrea Verrocchio.

Élève de *Masaccio*, comme l'imagine le *Baldinucci*, ou plutôt son imitateur, mais bien plus dans les attitudes, dans le relief, et dans l'arrangement des draperies, qu'à l'égard du coloris et de la grace, *Andrea del Castagno*, qui a rendu son nom odieux dans l'histoire, parut au temps où le secret de la peinture à l'huile fut trouvé par *Giovanni Van Eych*, ou *Abeyk*, ou Jean de Bruges. Cette découverte fut faite vers l'an 1410 (1); et non-seulement le bruit s'en ré- Peinture à l'huile à Florence. Andrea del Castagno.

(1) Dans l'abécédaire de *Guarienti*, à l'article Gio. Abeyk, on cite un petit tableau de ce peintre, qui existe dans la galerie de Dresde, avec la date de 1416; époque à laquelle, dit l'écrivain, son grand nom était déja devenu célèbre, par la nouvelle méthode qu'il avait employée, c'est-à-dire l'usage de l'huile dans le mélange des couleurs. Ce petit tableau représente la Sainte-Vierge majestueusement assise sur un siége magnifique et tenant dans ses bras le Divin Enfant, qui reçoit, d'un air riant, une pomme que lui présente sainte Anne, assise sur une chaise de paille : on y voit S. Gioacchino et S. Joseph. Le peintre s'est représenté lui-même sous les traits de ce dernier : les armes qu'il a placées dans cet ouvrage indiquent qu'il fut peint pour quelque grand personnage. Il est très-bien conservé; et Guarienti l'appelle la merveille de la peinture, à cause du soin extrême que l'auteur a mis à son travail, même dans les

pandit bientôt dans toute l'Italie, mais on y fit un grand nombre d'essais de cette utile méthode; et les peintres de toutes nos écoles, charmés de la liaison, de la douceur, et de la vivacité que les couleurs prenaient par ce moyen, désiraient avec passion d'en connaître le véritable emploi. Un *Antonello* de Messine, qui avait déja étudié à Rome, étant allé en Flandre dans ce dessein, y apprit le secret de l'inventeur même, dit le *Vasari*, et, étant ensuite revenu à Venise, il le communiqua à *Domenico*, son intime ami. Domenico, après avoir beaucoup travaillé dans sa patrie, puis à Loreto et dans d'autres villes de l'état ecclésiastique (1), passa à Florence. Il s'y attira bientôt l'admiration générale, et devint pour *Castagno* un objet d'envie; celui-ci l'ayant amené, par les démonstrations d'une feinte amitié, à lui apprendre son secret, l'infortuné Domenico fut payé de sa confiance par une mort violente que lui donna *Andrea*, pour ne point avoir de rival dans cet art nouveau : il sut même si bien cacher cette odieuse trahison, que, pendant le cours du procès qui en fut la suite, plusieurs innocents furent accusés, tandis que lui ne fut pas même soupçonné. Cependant, au moment de sa mort, il découvrit volontairement son crime et l'inno-

Antonello de Messine.

Domenico Veneziano.

meubles qui occupent le fond du tableau, la chambre où l'action est figurée, le lit et la fenêtre.

Tout est exécuté selon les règles les plus exactes de la perspective : ainsi, l'on peut conjecturer que, dans cette partie de la peinture, les Flamands précédèrent aussi les peintres de l'Italie.

(1) En 1454 il jouissait d'une grande considération à Pérouse. V. le Mariotti, *Lett. perug.*, page 135.

cence de ceux qu'il avait laissé inculper. Il a été mis au nombre des premiers peintres de son temps pour le dessin, pour le mouvement de ses compositions et pour la perspective; il perfectionna même l'art du *raccourci*. Ses meilleurs ouvrages ont péri; mais il reste encore de lui un tableau d'autel à Santa-Lucia de Magnuoli, et quelques peintures historiques, dans le *Gradin*, qui sont exécutées avec beaucoup de soin; enfin, il a laissé dans le monastère *Degli Angeli* un crucifix au milieu de plusieurs saints, peint sur l'une des parois.

Examen critique de la question élevée par les modernes si avant Van Eych on peignait à l'huile.

Des écrivains en grand nombre se sont élevés contre le récit du Vasari, en prétendant que l'usage de la peinture à l'huile était beaucoup plus ancien qu'il ne l'annonce; on a même voulu le faire remonter jusqu'au temps des Romains. Cette opinion a été mise au jour par M. *Ranza*, à propos d'une image appelée le *tableau de Sainte-Hélène*. C'est une espèce de tapisserie, composée de plusieurs morceaux d'étoffe de soie cousus ensemble, et qui forment une figure de la Sainte-Vierge avec l'enfant Jésus; les têtes et les mains sont peintes à l'huile, les vêtements sont ombrés en partie avec l'aiguille et en partie avec le pinceau. On conserve ce tableau à Verceil, et, d'après une tradition des habitants, que Mabillon a rapportée (*), on prétend qu'il est l'ouvrage de Sainte-Hélène, mère de Constantin; c'est-à-dire, qu'elle en a rassemblé et cousu les morceaux, et qu'elle y a fait passer le pinceau et mettre la dorure par un peintre de ce temps, ainsi que le conjecture M. *Ranza*. Mais

(*) Diar. ital., cap. 28.

ils ne s'est point aperçu que l'usage de peindre Jésus enfant dans les bras de la Vierge (comme nous le remarquons dans notre introduction à l'école Romaine), est postérieur au quatrième siècle, et que les autres particularités qu'il rapporte de ce tableau s'accordent mal avec ce que nous connaissons de l'époque de Constantin; comme, par exemple, le manteau à capuchon, qui couvre la Vierge Marie, et le papier annexé qui est fait de fils de toile. De pareils indices auraient plutôt dû faire conclure, ou que ce qui semble être de la peinture à l'huile n'en est point en effet, ou que cette sainte image, quel qu'en soit l'auteur, a été retouchée de la même manière que l'Annonciation de Florence, ou la *Santa Maria Primerana* de Fiesole; la première, dans les draperies, la seconde, pour la tête, ne sont point aujourd'hui ce qu'elles furent dans leur origine.

D'autres auteurs, sans remonter aux premiers siècles de l'église, ont soutenu que l'on peignait déja à l'huile hors de l'Italie, au moins dès le onzième siècle : ils en trouvent la preuve dans un manuscrit du moine Théophile, autrement appelé Roger, et dont la date se rapporte au siècle qu'ils indiquent. Ce manuscrit a pour titre, *de omni scientia artis pingendi*, et l'on y décrit effectivement la préparation et l'usage de l'huile de lin (1). M. *Abraham Lessing* en rendit

(1) Lib. I, c. 18. *Accipe semen lini, et exsicca illud in sartagine super ignem sine aqua*, etc. Brustolato veut qu'on le pile et qu'on le pulvérise d'abord, et qu'on le mette de nouveau au feu, avec un peu d'eau dans la poèle, jusqu'à ce que le tout soit parvenu à un degré considérable de chaleur; qu'ensuite on le

compte l'an 1774, dans une dissertation allemande sur cette matière, publiée à Brunswick, où il était bibliothécaire du prince. L'abbé *Morelli* en a parlé aussi dans les *codici naniani* (cod. 39), et M. *Raspa* a traité ce sujet avec plus de détail encore dans son *essai critique sur la peinture à l'huile*, publié à Londres en langue anglaise; il y cite les copies diverses qui existent dans plusieurs bibliothèques, de ce manuscrit, duquel il transcrit même une grande partie. Enfin, le traité entier de Théophile a été inséré par *Christiano Leist*, dans la collection de Lessing, *zur Geschichte und litteratur. Brusw.* 1781. Le docteur Aglietti en a aussi fait mention dans le *giornale veneto* (décembre 1793); et, en dernier lieu, l'abbé *Morelli* en a parlé pour la seconde fois dans la *notizia* que j'ai déja citée, pour donner à cette édition encore plus d'exactitude et d'autorité. Ce qu'il en dit, cette fois, est encore plus satisfaisant que le reste: car, dans cette question si souvent agitée, il a parfaitement démêlé tout ce qui paraissait douteux. Il confirme à *Giovanni* (que la *notizia* appelle *Gianes da Brugia*), le mérite de l'invention que lui attribue le *Vasari*; mais il explique mieux, dans quel sens et jusqu'à quel point ce mérite lui appartient. Il ne ré-

mette entre un morceau de toile, sous le pressoir, et que l'on en exprime l'huile. Il continue ainsi : *Cum hoc oleo tere minium sive cenobrium super lapidem sine aqua, et cum pincello linies super ostia vel tabulas quas rubricare volueris, et ad solem siccabis; deinde iterum linies, et siccabis*; et au chap. 22 : *accipe colores quos imponere volueris, terens eos diligenter oleo lini sine aqua, et fac mixturas vultuum ac vestimentorum sicut superius aqua feceras et bestias, sive aves, aut folia variabis suis coloribus prout libuerit.*

pond point à ceux qui combattent son opinion, que l'art de peindre à l'huile, enseigné par *Théophile*, avait pu tomber dans l'oubli, et être reproduit par *Jean* de Bruges, ce qui avait donné lieu au *Vasari*, de lui attribuer l'honneur de cette invention; cette réponse avait été celle des anthologistes de Rome, et de Tiraboschi après eux (*). L'abbé *Morelli* n'adopte pas non plus les assertions du baron de *Budberg*, dans l'apologie de *Jean* de Bruges (*a*). Le baron de *Budberg* prétend que Théophile enseigna seulement l'art de peindre à l'huile sur des panneaux, mais sans figures et sans ornements. Cette proposition est détruite par *Théophile* lui-même, qui, dans le chapitre 22, dont nous avons rapporté les paroles dans la note précédente, explique aussi l'usage de la peinture à l'huile pour les ornements et pour les figures. En quoi donc consiste l'invention de Jean, cette invention qui lui a valu une si haute renommée? le voici : dans l'ancienne méthode, on ne pouvait étendre une couleur sur un panneau, si la couleur employée auparavant n'avait pas d'abord été séchée au soleil, ce qui demandait une patience infinie, comme Théophile l'avoue lui-même : *Quod in imaginibus diuturnum et tædiosum nimis est* (Cap. 23). A quoi l'on peut ajouter que, par cette méthode, les couleurs ne pouvaient jamais parfaitement se mêler et se fondre ensemble. *Van Eych* aperçut ces inconvénients, et il les sentit plus vivement encore lorsque, selon le *Vasari*, ayant exposé au soleil une de ses peintures pour la sécher, la

(*) *Stor. lett.*, T. VI, page 1202.

(*a*) Gotting. 1792; voy. *Esprit des journaux*, octobre 1792.

force de la chaleur fit fendre le panneau. Alors, cet artiste qui était en même temps philosophe, et philologue, combina peu à peu la manière d'employer des couleurs huilées, qui pussent se sécher d'elles-mêmes, sans être mises au soleil. « Il y ajouta encore d'autres « mélanges et imagina le vernis, qui étant sec, ne « craint point l'eau, anime les couleurs, les rend bril- « lantes, et les unit parfaitement. » Ces expressions sont celles mêmes du Vasari; elles me paraissent résoudre complètement la question, et cette solution peut se réduire à très-peu de mots : c'est-à-dire, qu'avant *Van Eych*, l'on connaissait quelques moyens de peindre à l'huile, mais qu'ils étaient très-restreints et trop assujettissants à employer dans les tableaux à figures : ces moyens étaient en usage au-delà des Alpes, et l'on ignore s'ils étaient connus alors en Italie. Jean trouva la manière de perfectionner cet art qui se répandit bientôt en Europe, et qui fut apporté en Italie par *Antonio* ou *Antonello* de Messine.

Ici s'élève une autre espèce de contradicteurs, qui opposent à *Van Eych*, à *Antonello*, et surtout à l'historien d'Arezzo, non plus l'autorité des livres, mais la science des peintres et les expériences des chimistes. Le *Malvasia*, d'après le jugement de *Tiarini*, soutient que *Lippo Dalmasio* avait peint à l'huile. Les Napolitains, sur le témoignage de *Marco* de Sienne, affirment la même chose à l'égard de leurs peintres du quatorzième siècle. Plusieurs (1) ont tenu

(1) Il Raspe (lib. cit.), il Valle (*Ann. al Vasari*, T, III, page 313). Tiraboschi (*Stor. lett.*, T. VI, page 407). Vernazza

le même langage; à propos de quelques images qui se trouvent à Sienne, à Modène et ailleurs, et entre autres de celle de Thomas de Modène, qui appartient au cabinet de l'empereur, et que nous décrirons lorsque nous viendrons à parler de l'école à laquelle ce peintre appartient: en éprouvant par l'humidité toutes ces peintures, et en décomposant les couleurs qui y furent employées, on a cru qu'elles avaient réellement été mélangées d'huile, mais tout ce que l'on a pu produire, et d'observations et d'expériences, ne démontre pas, ce me semble, que le *Vasari* se soit trompé. Il n'est point difficile d'opposer à celles-ci d'autres observations, et d'autres expériences, qui éclaircissent la question. Commençons par la Toscane. On a fait à Pise l'analyse des couleurs de plusieurs peintures, que le savant chimiste *Pietro Bianchi* a cru être préparées à l'huile, et l'on a trouvé que les plus anciennes avaient en général un certain brillant qui offrait l'indice d'un mélange de cire, matière employée depuis long-temps dans les encaustiques, et dont l'usage n'était point oublié des Grecs, qui avaient instruit *Giunta* et ses contemporains. Il paraît qu'ils s'en servaient comme d'un vernis, pour conserver la peinture, lui donner une consistance capable de résister à l'humidité, et y répandre, enfin, de la transparence et de l'éclat.

On a observé, de plus, que la dose de la cire va toujours en décroissant, pendant le quatorzième siècle,

(*Glor. Pis.*, T. 94, page 220), cités par Morelli, dans sa *Notizia*, page 114. Le P. Fédérici, dominicain, s'est nouvellement joint à ces auteurs: mais ce serait une absurdité de croire que Thomas de Modène, ou, selon lui, de Trévise, ait porté la peinture à l'huile en Allemagne, d'où elle aurait passé en Flandre.

que même, depuis l'année 1360, on n'en aperçoit plus de traces, et qu'elle est remplacée par un genre de peinture terne et sans fraîcheur; mais dans toutes ces analyses, on n'a jamais trouvé d'huile, excepté cependant quelques gouttes d'huile éthérée, avec laquelle, le savant professeur conjecture que l'on délaya la cire dans les premiers temps, pour l'employer dans la peinture.

Outre la cire, les anciens faisaient usage de certaines gommes et de jaunes d'œufs, ce qui a contribué à jeter dans l'erreur des hommes très-habiles; tant les tableaux peints de cette manière ont de ressemblance avec ceux qui sont peints avec une petite quantité d'huile : c'est ce que Zanetti (*) a observé dans la peinture vénitienne, et que l'analyse de la peinture de Thomas de Modène, confirme d'une manière frappante. Je dois la connaissance de ces détails à feu M. le comte de Duras, qui m'assura à Venise, en 1793, que lorsqu'il était à Vienne, il avait vu faire cet examen par l'ordre et en présence de M. le prince de Kaunitz; et que l'opinion unanime des savants professeurs qui en étaient chargés, avait été, qu'il n'y paraissait aucun indice de l'emploi de l'huile, mais que cette peinture avait été faite avec des gommes très-légères, amalgamées avec des jaunes ou des blancs d'œufs; on doit porter le même jugement sur toutes les productions semblables des anciens.

J'apprécie, de même, infiniment, l'opinion de M. *Piacenza*, sur la célèbre peinture de Colantonio, mais j'y reviendrai, en y ajoutant quelques réflexions, lorsque je parlerai de l'école de Naples. Je me borne ici à

(*) Page 20.

avertir le lecteur, et M. de *Morrona*, que dans les épreuves qui se font au moyen de la chimie, il arrive quelquefois que l'on croit le tableau *vierge*, et que l'on ne s'aperçoit point qu'il a été retouché à l'huile; mais, abstraction faite de cette réflexion, l'emploi de l'huile éthérée tranche absolument la question, aussi bien que le mélange d'autres huiles d'une espèce plus commune, sur lesquelles je donnerai un peu plus loin des explications. Ainsi, les difficultés élevées par les modernes, contre le Vasari, sont complètement résolues; cependant il en reste une, à l'égard de quelques expressions, dans lesquelles il semble être en contradiction avec lui-même; mais, en les examinant avec soin, on ne peut que jeter encore plus de jour sur cette discussion.

On croirait, au premier aperçu, qu'il a oublié ici ce qu'il avait dit dans la vie d'*Angiol Gaddi*, où il rend compte des ouvrages et des écrits d'un *Cennino*

Andrea Cennini.

d'Andrea Cennini, élève d'*Angelo*. Cet *Andrea* en 1437, c'est-à-dire fort longtemps avant *Domenico* composa un livre sur la peinture, dont le manuscrit est conservé dans la bibliothèque de Saint-Laurent; il y traita, dit le *Vasari*, « du broiement des couleurs « humectées avec l'huile, pour faire les fonds rouges, « azurés, verts, et d'autres encore; puis des mordants « propres à dorer, mais dont l'emploi ne convient « point dans la composition des figures. » Le Baldinucci consulta le même manuscrit, et dans le chap. 89, il lut ces mots : *Je veux t'enseigner à employer l'huile sur les murs et sur les panneaux, ainsi que le pratiquent les Allemands*; et l'on voit après cette phrase, dans le même ouvrage, consulté pour moi par le

savant abbé *Moreni*, les mots suivants : *On en fait usage aussi sur le fer, et sur la pierre, mais je te parlerai d'abord des murailles :* dans les chapitres suivants, il dit que cette méthode *consiste à faire cuire l'huile de semence de lin.* Ce qui ne paraît pas s'accorder avec l'assertion du Vasari, que *Gio. de Bruges*, après un grand nombre d'expériences, « trouva que l'huile de lin, et l'huile de noix, étaient « les plus desséchantes, et qu'en les mêlant avec d'autres « ingrédients, elles lui donnèrent le vernis que lui et « tous les autres peintres du monde, avaient si long- « temps desiré. » Il me semble toutefois que l'on peut recueillir trois choses de la comparaison de ces textes. La première est que le *Vasari*, dans son assertion, n'exclut aucune espèce de peinture à l'huile, puisqu'il affirme qu'on l'avait long-temps desirée, et que, par conséquent, on avait dû multiplier les tentatives pour la trouver; il ne fait donc abstraction que de cette peinture perfectionnée « *qui, une fois sèche, ne craint* « *point l'eau, qui anime les couleurs, qui les rend* « *brillantes et les unit merveilleusement;* paroles que nous avons déja citées un peu plus haut.

2° Que la peinture du *Cennini* ne devait point avoir atteint ce degré de perfection, soit parce que l'huile n'y était point mise en ébullition avec les mélanges de Jean, soit parce que le talent de *Cennini* se bornait à un genre plus grossier, soit enfin par quelque autre raison, ce qui est parfaitement prouvé par les faits, car ce même peintre ayant fait, dans l'hôpital de Boniface, une Madone avec plusieurs saints, cette composition, quoique d'un

très-bon coloris, n'excita jamais ni l'admiration, ni l'envie des artistes de son temps.

3°. Que si d'après toutes ces observations, l'on ne doit point souscrire aveuglement à toutes les traditions anciennes sur la peinture à l'huile, on ne doit pas non plus repousser aveuglément tout ce qui se rapporte aux premiers essais dans ce genre, quelque imparfaits qu'ils aient été; tel a toujours été mon système à l'égard de cette discussion. Je l'exposai dans l'édition florentine, je le confirmai dans la première de Bassano; et dans celle-ci, je l'offre au lecteur, avec encore plus de développement : revenons à notre série.

Derniers peintres de l'ancienne école.

Les peintres qui suivent, tiennent de plus près au *siècle d'or*, qui semble pour ainsi dire avoir répandu sur un petit nombre de leurs tableaux, quelques-uns de ses rayons éclatants; mais on y critique avec justice la sècheresse de leur dessin, et le peu d'harmonie de leur coloris : leur peinture est en général à la détrempe, et très-rarement à l'huile.

La plupart de ces peintres vécurent au temps de Sixte IV, qui ayant bâti la chapelle qui porte son nom, les fit venir de la Toscane. Ce furent le *Botticelli*, le *Ghirlandajo*, le *Roselli*, *Luca de Cortone*, *D. Bartolomeo d'Arezzo*, dont je parlerai en même temps, que de ceux qui suivirent leurs écoles. Le *Manni*, qui écrivit d'une manière distinguée la vie de quelques-uns de ces artistes (1), fait conjecturer que les travaux de la chapelle furent exécutés vers l'an 1474 : on prétend que d'un côté l'on y voyait

(1) V. *Opuscoli* del Calogerà, T. 43.

l'histoire de Moïse, et de l'autre celle de J.-C. Ainsi, l'on avait opposé la nouvelle loi à l'ancienne, la lumière à l'ombre, et à la figure, l'objet figuré. Le pontife avait peu de connaissance des beaux-arts, mais il était très-jaloux de l'éclat qu'ils répandent sur les grandes actions des princes, et de la gloire qu'ils attachent à leur nom. Il choisit pour surintendant des travaux, *Sandro Filipepi*, élève de *F. Filippo*, et qui fut surnommé *Botticelli* par l'orfèvre qui avait été son premier maître : il avait dans son temps de la réputation, et était connu dans la plupart des galeries, par beaucoup de tableaux à petits personnages, qui le feraient quelquefois confondre avec le *Mantegna*, s'il avait plus d'agrément dans ses têtes.

Sandro Botticelli.

Le *Vasari*, en faisant mention de son petit tableau de la calomnie d'Appelles, assure qu'il est aussi parfait qu'il peut l'être, et quant à l'Assomption du même auteur, peinte pour *S. Pier Maggiore*, avec un nombre infini de figures, il juge que c'est un ouvrage de la plus grande beauté, fait, dit-il, pour terrasser l'envie. Le premier de ces deux tableaux est aujourd'hui dans la galerie royale, et le second dans une maison particulière. Il reste encore quelques autres productions du même peintre, mais elles ne peuvent se comparer à ce qu'il fit dans la chapelle Sixtine, et l'on y reconnaît à peine le *Sandro* de Florence. La *Tentation* du Christ, qu'il a ornée d'un temple si grand, et avec un si grand nombre de porteurs d'offrandes dans le vestibule; Moïse qui défend contre les pasteurs *Madianites* les filles de Jétro, avec des vêtements si magnifiques, et d'un coloris si éclatant : d'autres traits d'histoire représentés avec la plus rare vivacité d'ima-

gination, font voir que pendant long-temps il avait fait des progrès toujours croissants. On observe la même chose à l'égard de plusieurs autres peintres, tant avaient alors d'influence et l'émulation et le séjour d'une ville habituée à agrandir les idées que l'on y apportait des autres villes; et enfin, les jugements d'un public qui se contente à peine du bon, parce que ses yeux sont accoutumés au merveilleux.

Filippino Lippi.

L'histoire n'indique point s'il fut aidé dans ses travaux par *Filippino Lippi*, fils, comme nous l'avons dit, de *F. Filippo*; cela est cependant vraisemblable, tant parce qu'il l'eut pour disciple dès ses premières années, que parce que le goût que *Lippi* déploya, pour suivre dans toutes ses peintures les usages de l'antiquité, paraît avoir pris sa source dans les études qu'il fit à Rome dans sa grande jeunesse. Le *Cellini*, en écrivant sa propre histoire, raconte qu'il avait vu plusieurs livres d'antiquités dessinés par *Filippino*. Le *Vasari* croit qu'il a été le premier à embellir la peinture, en y introduisant des *grotesques*, des trophées, des armures, des vases, des édifices, et des costumes imités de l'antique; mérite que je ne puis lui accorder, parce qu'il appartenait long-temps auparavant au *Squarcione*. Il est vrai, que dans ces ornements, ainsi que dans les paysages et dans tous les genres de détails, il est véritablement supérieur : le Saint-Bernard de l'Abbaye, les Mages du musée royal, les deux histoires à fresque, dans Santa-Maria Novella, l'une de Saint-Jean, l'autre de Saint-Philippe apôtres, plaisent peut-être davantage par ces accessoires que par les têtes, qui sont loin d'être aussi belles et aussi gracieuses que celles du premier *Lippi* : ce sont des

portraits pleins de vérité, mais le choix en est mauvais. Il fut appelé à Rome pour une *chapelle de Sainte-Marie de la Minerve*, où l'on voit une Assomption de sa main, et quelques traits de l'histoire de Saint-Thomas-d'Aquin, parmi lesquels *la dispute* l'emporte sur ses autres tableaux. Dans cette chapelle il perfectionna ses têtes, et toutefois il fut surpassé en ce genre par *Raffaellino del Garbo*, son élève; celui-ci fit sur la voûte des chœurs d'anges qui suffiraient seuls pour lui faire confirmer le surnom par lequel on l'a distingué. Florence possède, à *Monte Oliveto*, une résurrection de *Raffaellino*, dont les figures sont petites, mais si gracieuses, si bien groupées, et coloriées avec une si bonne méthode, qu'il serait difficile de lui préférer aucun des autres maîtres de son temps. Le savant M. Moreni, dans la dernière partie des *Memorie istoriche* (*), fait mention d'un autre beau tableau encore existant, à Saint-Salvi, et dont *Raffaellino* est l'auteur : d'autres ouvrages de sa première jeunesse eurent un mérite égal, mais dans la suite, étant devenu père d'une nombreuse famille, son talent déclina par degrés, et il mourut dans la pauvreté et dans l'avilissement.

Raffaellino del Garbo.

Le second que j'ai nommé en parlant de la chapelle Sixtine, est *Dominique Corradi*, surnommé *Ghirlandajo*, à cause de la profession de son père. Il fut bon peintre, et excellent mosaïste : il contribua même au perfectionnement de ces deux arts : dans le concours des travaux de la chapelle Sixtine, il peignit la résurrection de J.-C., composition que le temps a

Domenico del Ghirlandajo.

(*) Page 168.

détruite, et la vocation de Saint-Pierre et de Saint-André, que l'on y voit encore.

Ce Ghirlandajo est celui dans l'école, ou selon les principes duquel, se formèrent non-seulement *Ridolfo del Ghirlandajo*, son fils, mais *Buonarroti* lui-même, et les meilleurs artistes de l'époque suivante. Ce peintre si remarquable par la pureté des contours, la perfection des formes, la finesse et la variété de ses idées, la facilité de son travail, fut le premier parmi les Florentins qui parvint, au moyen de la perspective, à donner à ses compositions la profondeur et la disposition convenables (1); il fut aussi des premiers à supprimer dans les vêtements ces lourdes franges d'or, dont les anciens les surchargeaient, comme si, n'ayant pu donner de beauté à leurs figures, ils eussent voulu y suppléer par la richesse. Cependant, on voit encore quelques-uns de ses tableaux, dans lesquels il employa l'or, mais avec discernement : telle est une épiphanie, placée dans l'église des Innocents à Florence; cet ouvrage est admirable : on doit le même éloge à une chapelle de la Sainte-Trinité, dans laquelle il représenta plusieurs des actions de Saint-François; et à une crêche qu'il peignit dans la sacristie de cette église.

Ses travaux dans le chœur de *Santa-Maria* Novella ne contribuèrent pas moins à sa célébrité : il y figura, d'un côté, l'histoire du Précurseur; de l'autre, l'histoire de la Vierge-Marie; et, outre ces deux ouvrages, le massacre des Innocents, que le *Vasari* a si justement vanté. Le peintre a fait entrer un grand nombre de portraits dans sa composition;

(1) V. Mengs, T. II, page 109.

ses modèles furent des gens de lettres, et des citoyens les plus considérables de la ville : presque chacune de ses têtes est un portrait; mais il en a choisi les originaux, ou il a ennobli leurs traits : les mains et les pieds de ses personnages ne répondent point au reste. Ce dernier degré d'avancement dans l'art était réservé à *Andrea del Sarto*, en qui l'on reconnaît la manière du *Ghirlandajo*, mais agrandie et perfectionnée. J'ai vu un grand nombre de ses tableaux, répandus dans toute l'Italie, à Rome, à Rimini, à Pise, chez les solitaires de *Pietra Santa*, enfin, chez les Camaldules de Volterra, où l'on voit, outre les peintures du réfectoire, un saint Romuald placé dans leur église, et gravé par *Diane* (*a*) de Mantoue.

On ne doit point confondre ce maître avec son école, ainsi qu'on l'a fait dans plusieurs galeries, où les *Saintes-Familles*, peintes par ses frères ou par ses élèves, sont signalées comme des productions de son pinceau, et sont loin de mériter les éloges que nous avons donnés avec justice au *Ghirlandajo*. *Davide*, l'un de ses frères, se distingua dans la mosaïque; *Benedetto*, son autre frère, peignit en France, plus, peut-être, qu'en Italie; *Bastiano Mainardi* fut le compagnon des travaux de Domenico, plutôt qu'un peintre original. *Baldino Baldinelli*, *Niccolò Cieco*, *Jacopo del Tedesco*, *Jacopo Indaco*, n'ont plus de réputation; l'on sait seulement, à l'égard du dernier, qu'il fut le frère d'un François *Indaco*, plus connu à Montepulciano qu'à Florence.

Davide et Benedetto Ghirlandai.

Mainardo, Baldinelli.

Niccolò Cieco. Jacopo del Tedesco.

Les deux Indachi.

L'on compte encore parmi ceux qui travaillèrent

(*a*) Voyez l'école de Mantoue.

Cosimo Roselli.

à la chapelle du pape, *Cosimo Roselli*, dont la famille, qui appartient à la noblesse, a produit plusieurs autres maîtres. Il reste peu de chose de lui dans les édifices publics de sa patrie, cependant l'on voit encore le *miracle du Sacrement*, dans l'église de Saint-Ambroise : cette peinture à fresque est remarquable par la foule de personnages que le peintre y a représentés, et dont les physionomies offrent de la variété, du sentiment, et du naturel. Le Vasari en fait moins d'éloges que de toutes les autres, en rendant compte des travaux de la chapelle. *Roselli*, ne pouvant égaler ses rivaux dans la pureté du dessin, chargea ses peintures des couleurs brillantes et d'ornements en or, coutume que le bon goût avait depuis long-temps proscrite, mais qui plaisait au pape, et qui lui fit préférer *Roselli* à tous les autres peintres. La meilleure chose qu'ait produit le pinceau de cet artiste, est peut-être la prédication du Christ sur la montagne; le paysage qui en forme le fond, passe pour avoir été fait par *Pier Cosimo*, autre peintre, meilleur coloriste que dessinateur, comme on peut le voir dans un de ses tableaux qui se trouve aux *Innocents*, et dans son Persée, qui fait partie de la galerie royale; ces deux artistes ont toutefois laissé un nom dans l'histoire pour avoir été les maîtres, le premier, de *Porta*, et le second d'*Andrea del Sarto*.

Pier di Cosimo.

Aucun des autres Florentins ne fut employé à peindre dans la grande chapelle, mais, un peu plus tard, *Pietro* et *Antonio Pollajuoli*, statuaires et peintres, vinrent aussi à Rome, et y firent en bronze le tombeau de Sixte IV. On voit encore de leurs ouvrages à S.-Miniato, hors de Florence; et le tableau d'autel

qu'ils peignirent dans cette église, fut transporté au musée royal. On y reconnaît l'école de Castagno, dont Pietro avait été l'élève; les physionomies y sont austères, et le coloris, qui est à l'huile, a une étonnante vigueur. *Antonio*, élève de *Pietro*, eut beaucoup de talent pour cette époque : la chapelle des marquis *Pucci*, aux *Servites*, renferme le martyre de Saint-Sébastien, ouvrage de sa main, et l'un des meilleurs que j'ai vus, parmi ceux qui appartiennent au quinzième siècle : le coloris n'en est point parfait, mais la composition s'élève au-dessus de tout ce qui se faisait alors; le dessin du nud fait voir qu'il avait étudié l'anatomie, et que, le premier, peut-être, parmi les peintres de l'Italie, il avait appris par principes le jeu des muscles, en écorchant des cadavres. Les *Pollajuoli* moururent tous les deux à Rome, où est leur *déposition* de croix avec une peinture symbolique; je ne sais si elle est leur ouvrage, ou celui de quelque peintre de leur école : mais elle exprime, selon l'explication que l'on en donne, le séjour d'une ame dans le purgatoire, et le pouvoir des indulgences pour la délivrer.

Peintres toscans qui ne furent pas de Florence.

Les deux maîtres qui suivent, furent appelés de l'état Florentin pour travailler à la chapelle Sixtine. Après avoir nommés tous les peintres qui appartiennent à la métropole, passons à ceux qui ne furent point de Florence même.

Luca Signorelli.

Luca Signorelli naquit à Cortone, fut allié des *Vasari* d'Arezzo, et disciple de *Pietro della Francesca*; ce fut un peintre plein d'esprit et de sentiment, et l'un des premiers qui, en Toscane, dessinèrent les figures avec la véritable intelligence de l'anatomie, quoiqu'un peu sèchement encore.

La cathédrale d'Orvieto en offre le témoignage dans toutes ces figures presque nues, dont Michel-Ange ne dédaigna point d'imiter les attitudes; cependant, on ne trouve dans la plupart de ses ouvrages, ni un choix de formes assez sévère, ni des couleurs assez harmonieuses ; dans quelques autres, et sur-tout dans la *comunione* des apôtres, que l'on voit à l'église *del Gesù* dans sa patrie, on remarque une beauté, une grace, et une douceur de teintes qui le rapproche des modernes. Il travailla à Urbino, à Volterra, à Florence, et dans plusieurs autres villes; il peignit dans la chapelle Sixtine le voyage de Moïse avec Séphora, et la promulgation de l'ancienne loi : ces deux tableaux d'histoire, qui sont d'une grande étendue, sont ordonnés avec plus d'art qu'on ne le faisait communément dans son siècle, où toutes les compositions paraissent confuses. Au milieu de ce grand concours de peintres, le *Vasari* et le *Taja* donnent la palme à celui-ci : il semble, en effet, que dans ses peintures de la chapelle, il ait égalé ses rivaux, et se soit surpassé lui-même. Il forma dans sa patrie deux élèves qui devinrent célèbres, *Tommaso Bernabei*, qui l'imita avec exactitude, et dont on voit encore quelques ouvrages à Sainte-Marie del *Calcinajo*, et *Turpino Zaccagna*, qui adopta un autre style, et a laissé un tableau fait pour l'église de Sainte-Agathe, à Cantalena, près de Cortone, en 1537.

Tommaso Bernabei.

Turpino Zaccagna.

D. Bartolommeo della Gatta.

D. *Bartolommeo della Gatta* ne produisit rien de son invention dans la chapelle Sixtine, mais il aida *Signorelli* et le *Perugino*. Il avait été élevé a Florence, dans le monastère *degli Angeli*, et avait plutôt étudié la miniature que la peinture proprement dite:

devenu abbé de Saint-Clément, à Arezzo, il s'exerça à l'une et à l'autre, et fut aussi versé dans la musique et dans l'architecture. Il ne reste plus aucune de ses peintures à Arezzo, ainsi qu'on le lit dans un *guide* manuscrit de cette ville, qui en excepte un Saint-Jérôme, peint dans une chapelle de la cathédrale, lequel fut transporté avec le *crépi* de la muraille, dans la sacristie. L'abbé eut pour disciples *Domenico Pecori*, et *Matteo Lappoli*, gentilshommes Aretins, qui s'avancèrent dans l'art avec d'autres modèles, et surtout le premier, que l'on peut reconnaitre à l'église paroissiale dans le tableau où la Vierge-Marie couvre de son manteau le peuple d'Arezzo, qui lui est recommandé par les Saints protecteurs de la ville; on y distingue des têtes que l'on croirait du *Francia*, une belle architecture, une composition judicieuse, et un sage emploi des dorures.

Domenico Pecori, et Matteo Lappoli.

Deux miniaturistes, guidés par les préceptes, ou plutôt par les exemples de l'abbé de Saint-Clément, acquirent une grande réputation dans ce temps, si nous en croyons le *Vasari*: l'un fut Girolamo, nommé aussi par Ridolfi, en même temps que *Lancilao*, parmi les élèves de l'école de Padoue; et l'autre, *Vante*, ou bien, ainsi qu'il se désignait lui-même, *Attavante*, florentin. On lit *deux lettres de lui* dans les *Pittoriche*, au tome III, et l'on apprend du *Vasari* et de Tiraboschi, qu'il remplit de ses miniatures, pour le roi Mathias de Hongrie, un grand nombre de livres qui sont passés depuis dans la bibliothèque des Médicis et dans des bibliothèques étrangères. Le célèbre abbé *Morelli* m'en a fait voir un de la bibliothèque vénitienne de Saint-Marc, à laquelle il préside: ce

Girolamo et Lancilao Padouans.

Attavante de Florence.

recueil est l'ouvrâge de *Marziano Cappella*; le sujet en est tout poétique, et l'on dirait, si je puis m'exprimer ainsi, que c'est aussi un poète qui l'a exprimé en miniatures. L'assemblées des dieux, les attributs divers des arts et des sciences, les bordures ornées de distance en distance de petites figures presque à la manière des grotesques, tout annonce dans *Vante* un génie qui s'accorde parfaitement avec l'esprit de cet ouvrage; le dessin est conforme à celui des productions les plus étudiées de *Botticelli*, le coloris est vif, animé, brillant, et la délicatesse de ce travail aurait mérité à l'auteur une plus grande célébrité que celle dont il jouit. Dans la vie de D. *Bartolommeo*, le Vasari, ou l'imprimeur, ont confondu Attavante avec *Gherardo*, miniaturiste, qui fut en même temps artiste en mosaïques, *graveur en bois*, dans le goût d'*Alberto Durero*, et peintre. Il a laissé plusieurs modèles dans chacun de ces arts, mais M. *Piacenza* soutient que ces modèles appartiennent à deux hommes différents.

Élèves de Pietro Perugino.

J'ai nommé un peu plus haut *Pietro Perugino*, qui enseigna long-temps en Toscane. On peut placer ici ceux de ses élèves qui conservèrent sa manière. Tels sont, *Rocco Zoppo*, duquel il est resté, dans beaucoup de familles de Florence, des madones que je crois être tout-à-fait imitées de celles de *Pietro Baccio Ubertino*, grand coloriste, et duquel, par cette raison, son maître se plaisait à se faire aider; enfin Francesco, frère de *Baccio*, surnommé le *Bacchiacca*, qui exerça son pinceau en retraçant à Saint-Laurent, le martyre de *Saint-Arcadio*, représenté en petites figures, dans lesquelles, ainsi que dans les *grotesques*, il déploya

Rocco Zoppo.

Baccio Ubertino.

Francesco Bacchiacca.

beaucoup de talent, et s'approcha singulièrement du genre moderne : on peut encore ajouter à ceux qui vécurent à Florence, où ils étaient nés, *Niccolò Soggi*, autre florentin qui, craignant la concurrence de tant de peintres plus habiles que lui, demeura presque toujours à Arezzo, où il ne manqua pas d'occupation. C'est là que dans la crêche de la *Madonna delle Lagrime*, et dans un grand nombre d'autres endroits de la ville et des environs, l'on voit combien il fut diligent, studieux et fini; heureux s'il avait eu plus de génie, mais ce don de la nature, qui, selon les paroles d'un poète, fait vivre longuement les livres (1), (et on pourrait le dire des tableaux avec autant de justesse), manquait absolument à *Soggi*. Le *Vasari* donne le même caractère à *Gerino* de Pistoja, qui, selon lui, fut un peintre studieux, mais froid et sans facilité; il laissa aux religieuses de *San-Pier Maggiore* un tableau acheté depuis pour la galerie royale; plusieurs autres à *Città San-Sepolcro*, et quelques peintures à Rome même, où il aida le *Pinturicchio* : j'ajouterai aux deux précédents, *Montevarchi*, ainsi appelé à cause de sa patrie, hors de laquelle il n'est pas très-connu. L'on trouve en eux, comme dans tous les élèves de Pietro, des imitations exactes des Florentins du quinzième siècle : je ne parlerai point de *Bastiano* de Saint-Gallo, qui resta peu de temps près de lui, et le quitta rebuté par la sécheresse de son style. Le Varchi (*) fait mention d'un *Vittorio di Buonaccorso Ghiberti* qui, à l'occasion du siège de Florence, fait

Niccolò Soggi.

Gerino da Pistoja.

Il Montevarchi.

Bastiano de S. Gallo.

Vittorio di Ghiberti.

(1) *Victurus genium debet habere liber*, Martial.

(*) *Stor. fior.*, lib. 10.

par les Médicis, en 1529, peignit sur la façade de la principale salle de leur palais, le pontife Clément VII, sur le point d'être suspendu à une potence; mais il ne reste, que je sache, aucune trace à Florence de cette scandaleuse peinture, ni aucun autre ouvrage d'une main si coupable; il n'est donc possible de juger ni du style, ni du maître de *Vittorio*.

Zacchia le vieux.

Je termine le catalogue des peintres anciens de la Toscane, par un illustre citoyen de Lucques, *Paolo Zacchia*, surnommé le Vieux, formé peut-être à Florence, quoique son goût ne se montre pas toujours analogue à celui de l'ancienne école, ni par le côté le plus remarquable de son talent, qui fut la correction du dessin, ni par le côté le plus faible, c'est-à-dire par ses formes, dont les contours ont quelque chose d'aigu et de tranchant. On lui donne le surnom de *Vieux* pour le distinguer de l'autre Zacchia qui, au contraire, fut plus moëlleux dans ses contours, et plus vigoureux dans son coloris, mais qui est inférieur au premier dans le dessin, et dans tout le reste. Je ne connais de celui-ci, qu'un tableau placé dans la chapelle de la Seigneurie, tandis que dans les églises de Lucques on voit beaucoup de tableaux d'autels, et entr'autres l'*Assomption*, à Saint-Augustin, peints par Zacchia le Vieux; ce dernier ouvrage qu'il fit, je crois, vers la fin de sa vie, puisqu'il porte la date de l'année de 1527, est rempli de beautés, et fait reconnaître le pinceau d'un maître habile. On donne encore plus d'éloges à l'Ascension de Saint-Salvatore, où il déploya un art dans la perspective et dans les raccourcis, qui était très-rare de son temps. Une Madone qu'il peignit entourée de plusieurs saints, et qui

Zacchia le jeune.

était à l'église paroissiale de San-Stefano, est passée dans la maison du marquis *Jacopo Sardini :* la galerie de ce seigneur est ornée, outre les peintures, d'une précieuse collection de dessins, et je dois à son illustre possesseur un grand nombre des notions que j'ai répandues dans cet ouvrage.

Dispositions à l'amélioration de la peinture à la fin du XV siècle.

Tel était donc l'état de l'art, en Toscane, vers le commencement du seizième siècle; il avait prodigieusement avancé sans doute, puisque l'on était parvenu à imiter la nature, dans les têtes surtout, auxquelles on donnait une vie qui nous étonne encore aujourd'hui. Lorsque l'on observe les figures, et les portraits de ce temps, on croirait qu'ils regardent réellement, et qu'ils vont entrer en conversation avec le spectateur. Mais il restait encore à joindre aux formes, le beau idéal; au dessin, l'exactitude; au coloris, l'harmonie; à la perspective aérienne, une méthode regulière; aux compositions, de la variété; enfin, de la légèreté au pinceau, que tous les peintres semblaient conduire avec difficulté. Toutes les circonstances conspiraient alors à Florence et ailleurs à l'amélioration qui commençait à se prononcer. Le goût des grands édifices s'était éveillé parmi nous; un grand nombre des plus beaux temples de l'Italie, une infinité de palais, soit des princes, soit des ducs, tels qu'on les voit encore à Milan, à Mantoue, à Venise, à Urbino, à Rimini, à Pesaro, à Ferrare, s'élevèrent à peu près dans ce temps, sans parler d'autres monuments qui furent érigés à Florence et à Rome, et où la richesse semble le disputer à l'élégance. Il fallait nécessairement les orner, et il devait en résulter, parmi les maîtres, cette noble ému-

lation, et cette fermentation d'idées, qui produisent l'avancement dans les arts.

L'étude de la poésie, si analogue à celle de la peinture, prenait en même temps un si grand essor, que l'on donna à ce siècle le nom de *siècle d'or*, nom qu'assurément il ne méritait point à l'égard des études plus sérieuses. Le dessin des maîtres de cette époque, malgré sa sécheresse, était un guide parfait pour le siècle suivant. C'est une observation très-juste, que les élèves, en général, ajoutent plus facilement une sorte de moelleux aux contours d'un modèle trop sec, qu'ils ne diminuent la pesanteur des contours trop massifs : c'est ce qui a fait conclure à plusieurs maîtres, qu'il vaudrait beaucoup mieux habituer de bonne heure les jeunes gens à cette précision du quinzième siècle, qu'à une certaine exagération que l'on a introduite dans les temps postérieurs.

Ces circonstances firent naître la période la plus brillante que l'on puisse signaler dans les fastes de la peinture. Ce fut alors que les écoles d'Italie, qui, en s'imitant mutuellement, avaient contracté une ressemblance générale entre elles, commencèrent, dès qu'elles eurent acquis plus de maturité, à déployer chacune un caractère propre et décidé. Je ferai, dans l'époque suivante, la description de celui de l'école florentine; mais je parlerai auparavant de quelques arts qui se rapportent à la peinture, et surtout de la *gravure en cuivre*; découverte attribuée aux Florentins, et par laquelle tout ce qu'un artiste produisait dans un lieu, fut bientôt répandu dans le reste du monde, ce qui offrit à l'art de nouvelles ressources.

§ III.

Commencements et progrès de la Gravure en cuivre et en bois.

Le sujet qui va nous occuper demande à être traité avec plus de détail qu'aucune autre partie de cet ouvrage. Le siècle dans lequel j'écris est souvent appelé le *siècle d'airain*, parce qu'il a été le moins fécond en grands génies et en grandes productions à l'égard de la peinture. Je ne sais si je me trompe, mais il me semble qu'il aurait pu tenir le même nom de la multiplicité des gravures en cuivre (*a*), auxquelles on attache tant de prix depuis quelques années. Le nombre des amateurs s'en est accru au-delà de toute imagination : on en forme de toutes parts de nouveaux cabinets; leur prix augmente outre mesure. Les livres qui en parlent se multiplient; et c'est, en quelque sorte, une partie de l'éducation actuelle, que de savoir les noms, de pouvoir discerner le poinçon, et reconnaître les plus beaux ouvrages de chaque graveur. C'est ainsi que la gravure en cuivre s'est élevée au milieu de la décadence de la peinture. Les graveurs modernes, dans plusieurs parties, ou égalent, ou surpassent les anciens; les applaudissements et les récompenses qu'ils obtiennent, la promptitude de leurs travaux séduit un grand nombre de génies formés pour les beaux-arts;

De la gravure.

(*a*) On sent assez qu'un pareil jeu de mots ne peut être toléré ici, que parce que le premier mérite d'une traduction doit être la fidélité. (N. du Tr.)

et c'est aux dépens de la peinture, peut-être, qu'ils se livrent au burin.

Gravure en bois.

Cet art fut précédé par celui de la gravure en bois, comme, dans l'imprimerie, l'on était passé de l'usage du bois à celui du métal. Les commencements de la gravure en bois sont enveloppés d'une profonde obscurité. L'époque à laquelle on l'inventa a donné lieu à de vives contestations entre les écrivains français et les allemands, qui tous en faisaient remonter l'origine jusqu'à celle des cartes à jouer; mais les premiers assurent que celles-ci furent inventées en France, au temps du roi Charles V; tandis que les seconds soutiennent qu'elles étaient de mode en Allemagne fort long-temps auparavant, c'est-à-dire avant l'année 1300 (1). *Le Papillon* fut le premier qui s'éleva contre les opinions des uns et des autres, dans le *Trattato sulla incisione in legno*, et qui réclama pour l'Italie cette importante découverte, dont il trouva que les premiers essais avaient été faits à Ravenne en 1285. Son récit est rapporté dans la préface du tome V. du *Vasari*, réimprimé à Sienne; mais il est rempli de détails si difficiles à croire, qu'il me paraît plus à propos de n'en point parler. *Tiraboschi* a écrit d'une manière (2) beaucoup plus plausible en faveur de l'Italie; il produit, par rapport aux cartes, un manuscrit de *Sandro di Pippozzo di Sandro*, intitulé : *Trattato del governo della fa-*

(1) V. le baron d'Heineken, *Idée générale d'une collection*, page 239. V. aussi le même ouvrage, page 150; on y trouve de grandes raisons de se défier beaucoup de l'ouvrage de *Papillon;* M. Huber, dans son *Manuel*, etc., page XXXV, est d'accord avec le baron d'Heineken.

(2) *Stor. lett.*, T. VI, page 1194.

miglia. Il fut composé dans l'année 1229, et il est cité par les auteurs du vocabulaire de la Crusca, qui, entre autres paroles, rapportent celles-ci : *on jouera de l'argent, ou de cette manière, ou aux cartes. Tu les prépareras*, etc. Les cartes furent donc connues parmi nous avant de l'être ailleurs; et si l'invention de la gravure en bois naquit dans le même temps, nous avons certainement le droit d'y prétendre. Mais il est beaucoup plus vraisemblable qu'elle ne date pas de si loin. Les cartes les plus anciennes durent être dessinées à la plume, et coloriées par les miniaturistes. Cet usage, né en France, n'avait point disparu en Italie au temps de *Philippe-Marie Visconti*, duc de Milan (1). Le premier indice que l'on trouve des cartes *imprimées*, est dans un décret public émané de Venise en 1441 ; on y lit « *que l'art et le métier des cartes imprimées avait décliné à cause de la grande quantité de cartes à jouer, et de figures peintes et imprimées* qui venaient du dehors : le décret prononce ensuite la défense de leur introduction à l'avenir. M. Zanetti (2), auquel nous devons ces détails, fait la réflexion qu'elles devaient avoir été en usage long-temps avant l'année 1441, puisque l'on voit que cet art avait fleuri une fois dans ce pays, qu'il était ensuite tombé, et s'était relevé plus tard par les soins du souverain. De telles vicissitudes, qui supposent une longue suite d'années, nous font remonter au moins jusqu'aux commencements du quinzième siècle. C'est à cette époque, ce me semble, que l'on peut rap-

Cartes à jeu imprimées.

(1) Murat., *Rer. ital. scriptores*, vol. XX. *Vita Phil. M. Visconti*; C. LXI.

(2) *Lettere pittoriche*, T. I, page 321.

porter ces anciennes cartes de jeu que le comte *Giacomo Durazzo*, autrefois ambassadeur de l'empereur à Venise, avait recueillies dans son riche cabinet. Elles ont passé depuis dans celui du marquis Girolamo Durazzo, son neveu. Elles surpassent de beaucoup en grandeur celles dont on se sert aujourd'hui, et sont d'un empâtement très-solide, et semblable au papier de coton des anciens manuscrits. Les figures y sont représentées sur un fond d'or, de la manière qui a été décrite à la page 90. On y voit trois rois, puis deux dames; deux valets, dont l'un est à cheval; chacun a un bâton ou une épée et une pièce de monnaie; je n'y aperçus point de coupe, soit qu'alors elles ne fussent point en usage, soit, plus vraisemblablement, parce qu'un nombre si borné de ces cartes ne peut donner une idée complète du jeu entier; le dessin ressemble beaucoup à celui de *Jacobello del fiore*. Des connaisseurs ont jugé qu'il était imprimé, et que les couleurs avaient été étendues au moyen d'un fer à jour. Je ne connais point de monument plus ancien dans ce genre.

Gravures en bois pour les livres.

Dans le même temps où l'imprimerie des livres s'introduisit en Italie, l'usage de les orner d'estampes y prit aussi naissance. Les Allemands avaient déja donné l'exemple de graver en bois des images sacrées (1). Ils

(1) Dans l'ancienne chartreuse de Buxhein, on conserve un *S. Cristophore*, sur le point de passer le fleuve avec Jésus sur ses épaules, et l'on y a ajouté un ermite qui l'éclaire avec une lanterne; on y lit la date de 1423. On trouve d'autres images pieuses, recueillies en grand nombre dans la fameuse bibliothèque de Wolfenbuttel, et dans plusieurs autres bibliothèques de l'Allemagne, et gravées en bois comme les cartes à jouer. Huberman. T. I, page 86.

étendirent le même procédé jusqu'à certaines lettres initiales, dans les commencements de la typographie; on enchérit encore à Rome sur cette invention, dans un livre publié en 1467, et à Vérone, dans un autre ouvrage qui parut dans l'année 1472. Le premier contient les méditations du cardinal *Turrecremata*, avec des figures gravées en bois et coloriées ensuite. Le second a pour titre : *Roberti Valturii opus de re militari*, et il est orné d'un grand nombre de figures, de machines de guerre, de fortifications, de places assiégées. Cet ouvrage est très-rare; je l'ai vu à Bassano, avec une quantité d'autres des premiers temps, dont le comte *Joseph Remondini* avait fait l'acquisition pour sa bibliothèque particulière. Il est à remarquer que le livre du *Turrecremata* fut imprimé par *Ulderico Han*, celui du *Valterio*, par Jean. de Vérone, et que les gravures de celui-ci sont attribuées à *Matteo Pasti*, ami du Valterio, et bon peintre pour cette époque (1). Après ces premiers essais, la gravure en bois fit des progrès toujours croissants, et fut cultivée en Allemagne par plusieurs grands hommes, tels qu'*Albert Duro* ou *Durero*, puis en Italie, par *Mecherino*, de Sienne, *Domenico delle Greche*, *Domenico Campagnola*, et d'autres jusqu'à *Hugues de Carpi*, qui signala dans cet art une période nouvelle, par une invention dont nous donnerons l'analyse en parlant de l'école de Modène.

Matteo Pasti.
Alberto Duro.
Mecherino.
Domenico delle Greche.
Domenico Campagnola.
Ugo da Carpi.

Si la marche de l'esprit humain vers les découvertes est telle que les plus simples le conduisent naturelle-

(1) V. Maffei, *Verona illustrata*, P. III, col. 195, et P. II, col. 68 et 76.

ment aux plus compliquées, on doit en conclure que la gravure en bois fit naître l'idée de la gravure en cuivre, et c'est ce qui arriva effectivement dans plusieurs endroits. Mais le *Vasari*, qui écrivait l'histoire des maîtres toscans plutôt que celle de la peinture, en fait remonter l'origine jusqu'aux ouvrages de ciselure sur vaisselle, art très-ancien, fort en vogue dans le XVe siècle, et tombé en oubli dans le siècle suivant, malgré les efforts du *Cellini* pour le relever. On appliqua bientôt la gravure aux ornements d'église, tels que les vases sacrés, les missels et autres livres saints, les reliquaires, et ces plaques d'argent que l'on présente aux fidèles pour qu'ils y déposent le baiser de paix. L'on en fit usage ensuite dans les choses profanes, comme les poignées d'épées, l'argenterie de table, les bracelets et les autres ornements des femmes; on l'employa souvent aussi pour des espèces de coffres ou d'écrins en ébène, que l'on décorait de distance en distance de petites statues en argent et de petites plaques ciselées, sur lesquelles on représentait des figures, des fleurs, et d'autres ornements.

On voit encore dans la cathédrale de Pistoie, un devant d'autel en argent, parsemé de distance en distance de plaques rondes sur lesquelles on a figuré en ciselure des images et même des histoires entières de la religion chrétienne. Ainsi, l'on gravait au burin, sur l'argent, les histoires, les portraits, et tous les ornements analogues au goût de cette époque (1), et

(1) La galerie royale de Florence fit, en 1801, l'acquisition d'une *paix* d'argent, faite autrefois pour la communauté de St-Paul, et vendue lors de la suppression de cette pieuse congrégation. Elle représente la conversion de saint Paul, avec un

l'on remplissait ensuite les creux formés par la ciselure, avec un mélange d'argent et de plomb, auquel sa teinte obscure fit donner par les anciens le nom de *nigellum*, dont les modernes ont fait *niello* (ciselure). Ce mélange, incorporé avec l'argent, opposait pour ainsi dire une ombre à l'éclat de ce métal, et l'ensemble du travail formait une espèce de clair-obscur en argent. Il y eut dans ce temps un grand nombre de ciseleurs habiles : tels furent *Forzore* frère de *Parri Spinelli* d'Arezzo, le *Caradosso* et l'*Arcioni* (1) tous deux milanais; le *Francia* de Bologne, Gio. *Turino* de Sienne, et les trois Florentins qui concoururent entre eux dans l'église de Saint-Jean, *Matteo Dei*, *Antonio del Pollajuolo* et *Maso Finiguerra*, dont les *paix* ou plaques d'argent ciselées avec une merveilleuse

Forzore Spinelli. Caradosso, l'Arcioni. Le Francia. Gio. Turini.

Matteo Dei. Antonio del Pollajuolo.

grand nombre de figures bien proportionnées, d'un auteur inconnu, moins ancien et moins habile que *Maso*. Il l'avait ornée de ciselures, mais on les a ôtées, il y a bien des années, en cherchant à découvrir comment le travail en était fait, et la plaque est redevenue telle qu'elle était sortie de dessous du burin du graveur. L'on trouve que ses ciselures étaient peu profondes, et dans le genre de celles que nos graveurs font sur les planches de cuivre. Ce fut d'après cet exemple que l'on imagina de remplir les cavités des plaques d'argent avec un mélange de plomb, et l'on en tira d'abord vingt épreuves très-belles. Le sénateur *Bali Martelli* en a une dans sa collection, et un amateur étranger a écrit, je ne sais sur quel fondement, qu'elle était l'ouvrage de *Doni*. Il faut qu'une erreur de mémoire lui ait fait substituer ce nom à celui de *Dei*.

(1) Ambrogio Leone a parlé de tous les deux dans son ouvrage *de nobilitate rerum*, cap. 41, et à propos de l'art de ciseler, il prodigue les plus grands éloges au second, qui est d'ailleurs très-peu connu dans l'histoire des arts. V. Morelli, *Notizie*, etc., p. 204.

délicatesse, ont été citées avec des éloges mérités. Le Vasari dit expressément que nous devons à Maso les principes de la gravure en cuivre, art dans lequel il faut distinguer trois périodes différentes pour mettre plus de clarté dans le sujet que nous traitons : voici la première. Finiguerra était dans l'usage de ne point remplir les creux, ou les cavités préparées sur les plaques d'argent, qu'il n'eût auparavant tiré des épreuves de ses ouvrages. « Il les imprimait d'abord sur la terre « cuite, et y jetait ensuite du soufre liquéfié et noirci « par la fumée; en y ajoutant de l'huile, cette com- « position prenait le luisant de l'argent; il fit encore « la même chose avec du papier humide, en employant « la même teinte, et en applanissant le tout avec un « cylindre bien uni, ce qui non-seulement faisait pa- « raître ses plaques gravées, mais leur donnait l'ap- « parence d'être dessinées à la plume (1). » C'est ainsi que s'exprime le Vasari dans sa préface de la vie de

Commencements de la gravure en cuivre.

(1) Le Vasari, que l'on n'entend pas toujours clairement à cause de son laconisme, rend compte des diverses opérations de *Maso* qui procédait de la manière suivante. La plaque d'argent étant creusée, ou gravée, il en prenait d'abord l'empreinte sur une terre très-fine, et la gravure étant creusée verticalement, l'épreuve en terre se présentait à l'inverse, et formait un relief; il jetait par-dessus ce relief le soufre liquéfié, et il en tirait la seconde, qui au contraire présentait une empreinte creuse, produite par le relief de la première ; il mettait sur le soufre une teinte de noir de fumée pour remplir les cavités qui devaient former la nuance obscure, et puis on l'ôtait peu à peu de dessus la surface plane du soufre, qui devait former la teinte claire. On a conservé ce procédé dans la gravure en cuivre; la derniére opération consistait à passer l'huile sur le soufre, pour lui donner le brillant de l'argent.

Marcantonio. Il ajoute que la méthode de Finiguerra fut suivie par *Baldini*, orfèvre de Florence; après celui-ci, il nomme *Botticelli*, et il aurait pu nommer aussi le *Pollajuolo.* Il conclut en disant que l'invention passa ensuite au *Mantegna*, à Rome, et qu'elle fut mise en usage en Flandres par *Martino*, appelé autrement *De Clef.* Les épreuves de la première espèce faites par Finiguerra ont péri en grande partie; celles que les PP. Camaldules possèdent à Florence, lui sont attribuées, mais sans aucune certitude (1); il est l'auteur de celle de la *paix*, gravée pour l'église de Saint-Jean, en 1452. Il y a représenté l'assomption de la Vierge, avec des figures très-distinctes, et en très-grand nombre. Cette épreuve était autrefois dans le musée du *Preposto Gori*, qui en fait la description dans ses diptyques (*), et à présent, elle est dans le

(1) On les voit dans un petit autel portatif, et ce devaient être les épreuves de quelque ciseleur qui avait fait ces sujets en argent pour en orner quelque autre petit autel, ou tabernacle destiné à enfermer des reliques ou des choses sacrées, si je ne me trompe pas dans mes conjectures. Avant d'y introduire la teinte noire, il en fit probablement des épreuves en soufre, enchassées ensuite avec beaucoup d'art dans les tabernacles dont nous avons parlé. Elles sont de formes et de grandeurs différentes, et sont conformes à l'architecture du tabernacle. Elles sont ordinairement placées dans le tympan, dans les massifs, sur les petits pilastres, etc. Un grand nombre a été détruit par le temps, mais il en reste beaucoup encore : les plus petites représentent communément des traits de la bible, et les plus grandes, des sujets évangéliques. Ces dernières sont au nombre de quatorze, et sont hautes presque d'un sixième de coudée.

(*) T. III, page 315.

cabinet *Durazzô*, avec un mémoire de la main de Gori lui-même, qui assure l'avoir confrontée avec l'original (1).

(1) Je dois, dans cette nouvelle édition, faire mention d'une autre épreuve en soufre de cette même *paix* de *S. Giovanni*, que possède le sénateur *Prior Serratti.* Cette épreuve confrontée avec l'original, y correspond ligne pour ligne; on y retrouve l'expression du caractère si difficile à saisir, des têtes de *Maso*, et ce qui est encore plus frappant, elle est gravée, ou offre des cavités semblables à celles qui devaient naturellement produire la méthode décrite un peu plus haut.

L'épreuve de *Durazzo* (ainsi que la gravure l'indique), n'y correspond pas aussi parfaitement : il y manque quelques petites fleurs, quelques ornements dans les habits. Elle ne semble point d'un aussi beau fini, et parait plane à la superficie ; mais cela ne diminue rien de son authenticité. On faisait ordinairement plusieurs épreuves d'une même *paix* à mesure qu'on la creusait. S'il manque quelque chose à l'épreuve de *Durazzo*, cela indique seulement, qu'elle a été tirée la première ; et si l'empreinte n'y est point apparente comme dans l'autre, ce n'est point une raison pour supposer qu'elle n'y existe point. Les épreuves en soufre des PP. camaldules que nous avons déja citées, paraissent à la vue, seulement imprimées et planes. Cependant, un fragment en étant tombé, et la superficie en ayant été soigneusement nettoyée, on y a découvert la gravure, même dans les lignes les plus minces ; et ce fait a été reconnu par plusieurs maîtres, et par plusieurs hommes habiles dans l'art d'imprimer, quoiqu'absolument contre leur attente. Ils ont pensé que cette erreur de la vue pouvait venir, 1° de la ténuité de l'incision faite avec la pointe du style, ou si l'on veut, du burin ; incision dont la profondeur était toujours diminuée à mesure qu'elle passait de la lame d'argent à la terre préparée, et de celle-ci aux épreuves en soufre; 2° de la densité de la teinte, endurcie ensuite dans les cavités du soufre; 3° d'un vernis de couleur azurée, donné à l'ouvrage, et duquel il reste çà et là quelques vestiges ; et enfin de l'espèce de luisant que

On ne sait point avec certitude qu'il soit resté d'épreuves en papier, excepté celles de l'Assomption, qui a été reconnue dans le cabinet national de Paris, par M. l'abbé *Zani*, en 1803; il la publia la même année. On peut y ajouter l'Épiphanie, d'un style moins élevé, mais d'un travail plus délicat, que j'ai vu chez M. le sénateur *Martelli*, et de laquelle je sais qu'il existe une répétition chez M. *Seratti*. Le style fait conjecturer qu'elle doit être de Finiguerra, et faite avant l'*Assomption*; on a mis en doute si la galerie royale en possède d'authentiques, question que je laisse décider à de plus habiles. On voit encore les épreuves d'un grand nombre d'orfèvres dans la collection de *Durazzo*, et l'on doit la découverte de presque toutes, à M. *Antonio Armanno*, grand connaisseur en gravures, et que j'aurai d'autres occasions de citer. D'après les traces indiquées par le Vasari dans le passage que j'ai rapporté, M. *Armanno* jugea que ces empreintes pouvaient avoir été confondues avec les dessins à la plume, à cause de leur ressemblance avec ceux-ci; il les chercha dans plusieurs collections de dessins, les reconnut, et en fit l'acquisition pour le comte *Giacomo*, son mécène.

La plupart de ces empreintes proviennent de l'ancienne galerie *Gaddi* de Florence, et les artistes qui en furent les auteurs, sont inférieurs à *Finiguerra*, à

le temps donne ordinairement même aux tableaux, et au papier. Je ne doute pas qu'en répétant la même expérience sur l'épreuve de *Durazzo*, le résultat ne soit le même. Les preuves matérielles de son origine, adoptées par *Gori*, et l'aspect seul de ce monument que j'ai présent à ma mémoire, ne me permettent pas de soupçonner qu'il y ait aucune fraude.

l'exception de deux, dont les productions ne paraissent point indignes d'être placées à côté de celles d'un burin si célèbre; on y a joint d'autres épreuves des écoles diverses de l'Italie. Le style du dessin décèle souvent leur origine, mais les inscriptions, et d'autres indices moins équivoques, la déterminent avec plus de certitude encore. On lit, par exemple, en caractères rétrogrades, au-dessous de la réprésentation d'une crêche, *Dominus Philippus*, *stancharius fieri fecit;* la famille nommée, jointe à d'autres circonstances, indique Bologne. Une petite gravure, représentant une femme qui se tourne vers un chat, porte cette inscription aussi en sens inverse : *Va in la caneva;* et dans une autre on lit *mantengave Dio :* toutes deux sont lombardes ou vénitiennes, ainsi que l'annonce le dialecte. L'on peut donc conclure de tous ces faits rassemblés, que l'assertion du *Vasari*, qui attribue au *Finiguerra* la méthode de tirer des épreuves de ses ouvrages avant d'en niveler la gravure, ne doit point être limitée à cet artiste ou à son école, il paraît même que l'usage en était regardé par le *Caradosso*, et par les autres graveurs habiles de l'Italie, comme une partie très-importante de leur art; et que ce furent ces épreuves multipliées, et non le hasard, qui les conduisirent à perfectionner leur ciselures, quoique le *Vasari* garde un silence absolu sur ce point : il s'est plaint dans plusieurs endroits de n'être point assez instruit de l'histoire des Vénitiens et des Lombards, et s'il ignora tant de choses à l'égard de leur peinture, il dut en ignorer bien davantage encore par rapport à leur gravure.

Ainsi, l'on trouve dans toutes les parties de l'Italie

les épreuves des anciens graveurs : on les reconnaît surtout à l'arrangement des lettres qui, tracées de gauche à droite dans les originaux, procèdent dans les estampes de droite à gauche, comme les caractères orientaux; par la même raison, l'ensemble de l'estampe est en sens contraire de la gravure métallique. Par exemple, on voit à gauche un saint qui, par sa dignité, devrait occuper la droite; et tous les personnages écrivent, jouent des instruments, agissent de la main gauche. Il y a encore d'autres signes qui les distinguent; car, étant tirées à la main, ou au cylindre, il ne s'est point formé de sillon dans les contours, et l'on n'y trouve point cette légèreté et cette précision de lignes que l'on obtint ensuite de la presse; enfin, ces empreintes se reconnaissent encore à la couleur, qui était composée avec du noir de fumée et de l'huile, ou avec quelque autre teinte très-légère; mais ces deux derniers indices sont douteux, comme nous le verrons bientôt. On a conjecturé (1) que les orfèvres faisaient des épreuves semblables, même de leurs ouvrages à simples filets, et de ceux qui n'étaient point du tout ciselés. On en conservait effectivement dans leurs ateliers et dans ceux de leurs élèves, auxquels elles étaient destinées à servir de modèles, et c'est par cette voie que quelques-unes sont parvenues jusqu'à nous.

Progrès de la gravure en cuivre.

C'est de ces commencements, ce me semble, que l'on arriva par degrés, et plus ou moins promptement dans quelques endroits, à ce que j'appelle le second état, ou la seconde période de la gravure. Lorsqu'on

(1) M. Heineken nomme en général tous les ouvrages que font les orfèvres.

eut vu le bon effet de ces épreuves, on conçut l'idée de graver des planches de métal dans ce goût fin et délicat, et de s'en servir pour les mêmes usages auxquels on avait employé jusqu'alors les planches en bois. Ainsi, ce fut dans les ateliers des orfèvres que se prépara le berceau de la calcographie; et les premiers essais furent exécutés sur l'argent, sur l'étain, ou, suivant l'expression de M. Heineken, *sur une composition plus molle* que le cuivre. Il observe (et cette observation est digne de remarque) que les Italiens pratiquèrent cette méthode avant de graver en cuivre; mais, de quelque matière que se servissent ces premiers graveurs, il leur fut facile de substituer à la teinte sombre que produisait la ciselure, la teinte tout aussi sombre formée par le creux de la gravure, et de travailler *à rebours*, afin que l'estampe se trouvât dans son véritable sens. Se servant alors, ou d'un cylindre, ou d'une presse, encore imparfaite, ils assujettirent la plaque au moyen de quatre petits clous sur une autre planche de bois, afin qu'elle ne pût se mouvoir, et que l'impression en fût plus nette, et étendirent le papier par-dessus et le recouvrirent d'un linge humide que l'on pressait ensuite avec force; c'est ce qui fait que dans les estampes véritablement anciennes et primitives, on découvre, en les regardant à l'envers, l'impression du linge. On y substitua depuis le feûtre ou le *blanchet* (*a*) qui ne laisse aucune trace (1); on essaya

(*a*) Terme d'imprimerie qui signifie le morceau d'étoffe de laine qui se place entre les deux tympans.

(1) Il faut observer qu'il est possible que quelque planche en cuivre très-ancienne ait été conservée et employée depuis l'introduction du feûtre et de la presse : dans ce cas, la gravure

plusieurs teintes différentes, et l'on préféra en général la teinte azurée qui colore la plus grande partie des estampes les plus anciennes (1). Ce fut au moyen de ces méthodes que l'on fit alors les cinquante cartes que l'on appelle vulgairement le jeu de *Mantegna*; je le vis pour la première fois chez le majordome du souverain de la Toscane, le général marquis *Manfredi*, qui a un cabinet d'estampes toutes choisies. J'en ai vu une autre copie chez M. l'abbé *Boni*, et je sais qu'une autre encore, qui était autrefois chez M. le duc de *Cassano*, a été achetée par M. le sénateur *Prior Seratti*, qui l'a jointe à sa précieuse collection.

Il existe une copie de ce jeu de cartes, en grand, avec quelques changements (par exemple, la *foi* n'a point une petite croix, comme dans l'original, mais elle en a une grande). Cette copie est très-postérieure à son modèle; il y en a une seconde infiniment moins rare, mais dans laquelle on remarque beaucoup plus de variations : la première carte a, comme pour enseigne, le lion vénitien, avec les lettres C. et E. entrelacées; la carte du Doge porte cette souscription : *il doxe*; sur d'autres, on lit *artixan famejo*,

ne porte pas l'empreinte du linge, mais elle doit être très-affaiblie.

(1) Dans les estampes de Dante et de plusieurs autres livres florentins, la couleur *giallastro*, jaunâtre, domine, et l'on y aperçoit des taches d'huile et des plaques formées par la couleur qui s'est répandue vers les extrémités. On employait en Allemagne une teinte pâle et cendrée, même dans les gravures en bois, comme le remarque M. Méerman, qui ajoute que l'usage en avait été imaginé pour imiter les couleurs des dessins.

et plusieurs autres mots qui appartiennent également à l'idiome vénitien ; ce qui prouve sans aucun doute, que l'on ne doit point chercher hors de Venise, ou de l'état vénitien, l'auteur de cet ouvrage si vaste et si remarquable par sa beauté. Quel il fût, c'est un véritable mystère. Le dessin tient beaucoup de celui de *Mantegna* et de l'école de Padoue ; mais la gravure n'est pas absolument celle d'*Andrea* ni d'aucun maître connu de cette époque. On y a toutefois observé une exécution soignée, mais timide, qui annonce plutôt un copiste de l'ouvrage d'un autre, que le travail d'un artiste qui exécute ce que lui-même a conçu ; le temps découvrira la vérité à cet égard.

Livres ornés d'estampes.

L'on songea bientôt à faire contribuer la gravure à l'ornement des livres, et l'on connaît les premières tentatives qui furent faites en ce genre. Les plus célèbres sont, *Il Monte Santo di Dio*, et *La commedia di Dante*, imprimés à Florence, puis les deux éditions de la géographie de Ptolémée, celle de Bologne, et celle de Rome, auxquelles on doit ajouter la géographie du *Berlinghieri*, imprimée à Florence ; toutes trois avec des planches. Les auteurs de ces gravures ne sont pas parfaitement connus ; cependant, si l'on en croit le *Vasari*, le principal mérite en appartient au *Botticelli : il figura l'enfer, et en fit la gravure.* Les deux sujets gravés par Jean *Lamagna* rappellent le dessin et le genre de composition de *Sandro*, au point de ne pouvoir douter qu'ils soient son ouvrage (1) : on voit d'autres estampes *collées* dans certains exemplaires de la même édition ; elles s'y

(1) *Lett. pitt.* T. II, page 268.

trouvent plus ou moins jusqu'au nombre de 19, et elles sont faites d'une *manière plus grossière*, *et moins soignée* (1), ainsi que l'écrit le chev. *Gaburri*, qui les avait dans son cabinet. Elles furent exécutées par quelque mauvais graveur sans doute, d'après un arrangement conclu entre lui et l'imprimeur, qui avait laissé dans cet ouvrage des espaces blancs de distance en distance, pour y placer ces estampes qui n'étaient point encore prêtes lorsque le livre parut. D'autres anonymes, semblables à celui-ci, vécurent dans le même siècle, et l'on n'en trouve point d'autres parmi les Florentins qui se soient véritablement distingués dans la gravure, si l'on en excepte *Sandro*, et le *Pollajuolo*, duquel j'ai déja parlé. La haute Italie vit fleurir, outre le *Mantegna*, *Bartolommeo Montagna* de Vicence, son élève; quelques-uns placent à côté de celui-ci un autre *Montagna*, qui étoit son frère, et *Marcello Figolino*, leur concitoyen; d'autres veulent que ce dernier soit le même que *Robetta*, c'est-à-dire le graveur dont les estampes portent la souscription Robetta, ou *R. B. T. A.*, mais on ne doit point soustraire cet artiste à l'école Florentine, où il est placé par le *Vasari*, ce qui est encore confirmé par sa manière de dessiner. On cite encore parmi tous ces graveurs *Nicoletto* de Modène, *Gio. Maria* de Brescia, religieux carme, et son frère *Gio. Antonio*; enfin, *Giulio* et *Domenico Campagnuola* de Padoue, et une foule d'anonymes qui ne sont connus que par leur manière, soit vénitienne ou lom-

Autres estampes.

Pollajuolo.

Les Montagna.

Le Montagna. Marcello Figolino. Robetta.

Nicoletto de Modène. Gio. Maria et Gio. Antonio de Brescia. Giulio et Domenico Campagnuola.

(1) *Lett. pitt.*, page 169. On connaît aujourd'hui la 20e de ces estampes, dont l'acquisition a été faite par la bibliothèque *Riccardi* de Florence.

barde; car ce fut un usage presque général parmi ceux qui faisaient des gravures au cylindre, ou d'omettre tous les noms de leurs auteurs, ou de souscrire le seul nom de l'inventeur, ou enfin d'indiquer son nom propre par des lettres initiales, dont la signification est aujourd'hui inconnue ou douteuse. On lit, par exemple, au-dessous d'une de ces estampes, *M. F.* Le Vasari pense que ces lettres signifient *Marcantonio Francia*, d'autres y voient le nom de Marcello Figolino, et d'autres encore, celui de *Maso Finiguerra*, ce qui n'a pas la moindre vraisemblance, puisque M. le chevalier *Gaburri*, dans les recherches qu'il a faites à Florence, avec toute la sagacité qui lui est propre, n'a trouvé aucune estampe de cet auteur (1). Dans la collection Durazzo, outre douze planches que l'on attribue à des orfèvres et qui sont gravées en sens inverse, il existe plusieurs autres des premières estampes tirées au cylindre, et gravées dans le sens véritable; elles diffèrent peu des autres épreuves tant pour le mécanisme du travail, que pour l'incertitude où l'histoire nous laisse à l'égard de leurs auteurs.

Perfectionnement de la gravure en cuivre.

Ce que j'appelle la troisième période de la gravure, est celle dans laquelle la presse et l'encre propre à l'impression ayant été trouvées, cet art parvint à son état le plus florissant; et où, sorti pour ainsi dire de l'enfance, il se sépara de celui des orfèvres, et produisit de nouvelles écoles, où une foule d'élèves vin-

(1) *Lett. pitt.*, T, II, page 267. Il ne paraît pas certain qu'il ait vécu jusqu'à ce temps, et les gravures de *Dante*, inférieures à celles de *Botticelli*, ne lui ont été attribuées qu'à cause de la grossièreté du travail, ainsi que nous l'apprenons de *Gaburri*.

rent se former. Il n'est pas facile de déterminer l'époque à laquelle ce perfectionnement se manifesta en Italie; il y fut introduit plus tòt dans certains pays, et plus tard dans d'autres. Les mêmes artistes qui avaient fait usage du cylindre furent encore à temps, pour la plupart, d'employer la presse. Ainsi, l'on trouve pour ainsi dire deux éditions des estampes de *Nicoletto* de Modène, de *Gio. Antonio* de Brescia, et du *Mantegna* lui-même, l'une faite au cylindre, et d'une teinte très-pâle, l'autre gravée au moyen de la presse et avec une encre d'une teinte plus forte. Les graveurs de cette époque, craignant que d'autres ne prétendissent à s'attribuer une partie de leur gloire, mirent presque toujours leurs noms dèpuis lors au-dessous de leur ouvrage; ils ne l'indiquèrent d'abord que par des initiales, et l'écrivirent ensuite en entier. Les Allemands en avaient donné l'exemple les premiers; ils furent imités par tous ceux de nos graveurs que j'ai cités, et par *Marcantonio Raimondo*, ou *del Francia* qui surpasse tous ceux qui l'avaient précédé : il était Bolonais de naissance et fut instruit par *Francesco Francia* dans l'art de ciseler, où il atteignit le plus haut degré de perfection.

Marcantonio Raimondo.

Ayant appris ensuite celui de buriner, il commença par graver quelques-uns des ouvrages de son maître; il imita d'abord le *Mantegna*, puis *Albert Duro*, et il se perfectionna plus tard dans le dessin, sous *Raphaël* d'Urbin. Ce dernier lui fut utile dans plus d'un genre; il lui donna même, pour le travail de la presse, *Baviera*, son broyeur de couleur; et *Marcantonio* alors, uniquement occupé au burin, eut le temps nécessaire pour publier toutes les compositions de Sanzio, que

l'on voit dans les collections de gravures. C'est ainsi qu'il reproduisit beaucoup d'ouvrages anciens et une assez grande quantité de modernes, soit de *Buonarroti*, ou de *Jules* Romain, ou de *Bandinelli*, avec beaucoup d'autres encore, dont il fut l'inventeur et le graveur à la fois. Il négligea souvent de les marquer d'aucune lettre; dans d'autres occasions, il fit usage de la *tablette* du *Mantegna* (*a*), tantôt avec des lettres, tantôt sans lettres. Dans quelques estampes de la Passion, il contrefit la marque aussi bien que la gravure de *Duro;* souvent il signa les initiales du nom de Raphaël Sanzio et le sien, puis de celui de Michel-Ange, florentin, dans les estampes tirées de Buonarroti. Deux de ses élèves, *Agostini*, de Venise, et *Marco Ravignano*, le secondèrent dans ses travaux, et lui succédèrent dans la gravure des ouvrages de *Sanzio :* c'est ce qui a fait écrire par le Vasari, dans la vie de *Marcantonio*, que *Marco et Agostino gravèrent entre eux deux presque tout ce que Raphaël a jamais peint ou dessiné.* Ils reproduisirent aussi par la gravure plusieurs ouvrages de *Jules;* ils travaillèrent ensemble à ces derniers, puis ils se séparèrent, et signèrent leurs estampes chacun des deux lettres initiales de son nom et de celui de sa patrie. C'est ainsi que la gravure brilla de tout son éclat dans l'atelier de *Raphaël*, par les travaux de *Marcantonio*, et très-peu d'années après la naissance

Agostino Veneziano et Marco Ravignano.

(*a*) Cette dénomination bien connue des graveurs, indique un carré plus ou moins régulier et plus ou moins orné, au milieu duquel quelques anciens graveurs, à l'exemple de *Mantegna*, plaçaient leur nom, ou la simple lettre initiale; et quelquefois n'employaient au bas de leur estampe, d'autre marque que le carré même. (N. du T.)

de l'art. Depuis ce temps, aucun artiste n'a paru qui l'ait exercé avec plus de correction dans le dessin et de netteté dans les contours ; mais le Parmigianino (1), en inventant la gravure à l'eau forte, a donné lieu à des progrès d'un autre genre, et depuis lors cet art a été toujours de plus en plus perfectionné, et par *Agostino Caracci*, et par plusieurs étrangers, tels que furent, dans le siècle dernier, *Edelinck*, *Masson*, *Audran*, *Drevet*; et dans notre siècle, un nombre infini de graveurs de l'Italie et des autres pays, dont nous ne pouvons faire mention ici.

Le Parmigianino.

Agostino Caracci et autres.

Mais c'est bien le lieu d'examiner en passant cette question si long-temps agitée, *si la découverte de la gravure en cuivre est due à l'Italie ou à l'Allemagne?* et à l'égard de l'Italie, *si on la doit à Florence ou à une autre ville?* Ce sujet a beaucoup exercé les écrivains ultramontains et les nôtres; mais, si je ne me trompe, ni les uns ni les autres n'ont réussi à décider la question; ce que j'ai déja dit prouve suffisamment, je crois, que l'on doit distinguer dans cet art trois périodes ou trois degrés différents; et c'est au moyen de cette division, que l'on pourra établir plus sûrement quelle est la portion de gloire qui revient à chaque pays. Le Vasari, et avec lui le Cellini, dans son traité de l'orfévrerie (*Trattato della oreficeria*), et généralement les autres écrivains, rapportent à Florence et au Finiguerra les commencements de la gravure en cuivre. On en a douté depuis, au point que le *Bottari* lui-même, auteur si moderne, et né à Florence, en

Questions sur les commencements de la gravure en cuivre.

(1) Les savants de l'Allemagne lui disputent cette invention, et en donnent la gloire à Wolgemuth. V. Méerman, *L. c.*, p. 256.

parle comme d'une chose *douteuse*. L'époque de *Maso* a été l'objet d'une méprise de *Manni*, qui le fait mourir avant l'année 1424 (1); mais cette erreur a été corrigée en vertu des livres authentiques *de la corporation des marchands*, où l'on trouve que la *paix* dont nous avons fait mention, fut payée à *Finiguerra*, en 1452. Ce fut vers ce temps qu'Antoine Pollajuolo, encore jeune alors, concourut avec lui pour les travaux de l'église de Saint-Jean, ainsi que le rapporte *Vasari*; et comme Maso avait dès cette époque *une célébrité extraordinaire*, il est croyable qu'il était déja avancé en âge, et consommé dans son art. Nous pouvons donc supposer, avec *Gaburri* et *Tiraboschi*, qu'ayant fait des épreuves de *toutes les choses qu'il avait gravées en argent*, il conserva cette coutume jusqu'en 1440, et peut-être quelques années plus tard : ainsi, les commencements de la calcographie, à Florence, paraissent indiqués très-clairement par l'histoire (2); et ni l'histoire, ni les monuments, ni le raisonnement, ne nous conduisent à une époque aussi ancienne dans d'autres pays. Voyons-le d'abord à l'égard de l'Allemagne.

Elle n'a point d'annales (dans ce genre) qui remontent aussi haut. Le crédule *Sandrart* (3) a cru nous

(1) *Note al Baldinucci*, T. IV, page 2.

(2) On a observé à la page 159, que l'épiphanie de Maso est antérieure à l'assomption, et qui sait de combien d'années! Le passage du genre soigné et minutieux, à une manière large et hardie, ne se fait que peu à peu : j'en montre plus d'un exemple dans le cours de cet ouvrage; exemples pris des plus grands génies, tels que le Corrège et Raphaël lui-même.

(3) On cite comme un trait de peu de jugement de cet auteur qu'en parlant du *Demon*, d'après Pline qu'il avait mal entendu,

démentir, en produisant une petite estampe d'un auteur apocryphe, où il crut lire la date de 1411, et une autre à laquelle il trouva celle de l'année 1455. Mais de nos jours, où l'autorité de *Sandrart* a perdu de son poids, et à cause de ses contradictions perpétuelles, et par la raison que ce qui est appelé aujourd'hui patriotisme, est devenu suspect aux nationaux mêmes, ces deux estampes pourraient se comparer à deux pièces de fausse monnaie, avec lesquelles il n'est pas possible d'acheter une pareille gloire. Deux écrivains célèbres, le conseiller *Méerman* (1) et le baron *Heineken* (2) s'accordent à les réfuter : ils ne trouvent point, en Allemagne, de *graveur plus ancien* que Martin Schön, appelé par d'autres *Bonmartino*, et par le *Vasari*, *Martin* d'Anvers (3), mort en 1486. Quelques-uns lui donnent pour émules deux frères dont le nom est ignoré ; à peu de distance de lui, parurent *Israël Meckeln* (4), *Van Bockold*, *Michel Wolgemuth*, maître

il ne croyait point qu'il fût question du genie fabuleux d'Athènes, mais d'un peintre en chair et en os, dont il fit le portrait en même temps que ceux de Zeuxis, d'Apelles, et de plusieurs autres peintres de l'antiquité.

(1) *Origines typographicæ*, T. I, page 254.

(2) Voy. *Idée générale d'une collection complète d'estampes*, pag. 224 et 116, où il donne son jugement sur l'ouvrage de *Sandrart*. V. aussi *Dictionnaire des artistes*, Vol. II, page 331.

(3) Il dit que son chiffre fut M. C., interprété *Martinus de Clef*, par le P. Orlandi, ou autrement, *Clivensis Augustanus*; mais il n'était point d'Anvers. Selon *Méerman*, la souscription de ses estampes était : *Calembaco-Svevus Colmariæ.* Ainsi on pourrait lire *Martinus Colmariensis ;* dans la plupart de ses gravures on voit seulement M. S.

(4) Appelé par Lomazzo, *Israël Metro*, *peintre allemand*, etc., *inventeur des gravures en cuivre*, *maître de Buonmartino*. Mais

d'Albert Duro, et une foule d'autres qui atteignirent le seizième siècle. On veut cependant que la gravure en cuivre leur ait été antérieure à tous, en Allemagne, parce que l'on trouve quelques estampes d'auteurs inconnus, qui *ont l'apparence* d'être plus anciennes. Le *Méerman* suivant les traces de *Christ* (1), en produit une avec les lettres initiales C. E., portant la date de l'année 1465; et Heineken en cite deux autres de l'année 1466 : la première signée F. L. S.; la seconde B. X. S. : leurs auteurs sont inconnus. Il dit n'avoir point vu d'estampes plus anciennes, portant des signatures (*); il observe qu'elles sont d'une manière semblable à celle de *Schön*, mais d'un travail plus grossier, ce qui lui fait *soupçonner* que leurs auteurs avaient été ses maîtres (**); or, quel qu'ait été le maître de *Schön*, conclut le baron d'*Heineken*, il devait lui être antérieur au moins de dix ans, ce qui nous fait remonter à l'année 1450, dans laquelle l'art de graver au burin était certainement en usage en Allemagne (***); et comme s'il ne se contentait point encore de cette supposition, il ajoute, quatre pages plus loin, *qu'il est tenté de placer l'époque de cette invention* au moins vers l'année 1440.

La cause est très-bien défendue, mais elle n'est point gagnée. Comparons toutes les raisons entre elles : les Italiens ont l'histoire en leur faveur, les Allemands

il me semble qu'on doit suivre les savants nationaux que nous avons déja cités, plutôt que notre italien.

(1) Auteur du *Diction. des monogr.*, page 67.

(*) P. 231.

(**) P. 220.

(***) P. 220.

l'ont entièrement contre eux; les premiers remontent sans aucune difficulté à l'année 1440 et au-delà (1); les seconds, à force de conjectures, arrivent à l'année 1450, et sont seulement *tentés* de l'anticiper de dix ans; les premiers commencent de *Maso*, et non de son maître; les seconds commencent, non point de *Schön*, mais du maître qui l'enseigna. Or, si l'on dispute le même droit à l'Italie, on détruira l'égalité de la comparaison; et si on le lui accorde, elle pourra, de son côté, faire remonter dix ans plus haut les commencements de la calcographie.

Les Italiens appuient leur histoire d'une quantité de monuments authentiques, tels que les épreuves de leurs premières ciselures, et leurs premières estampes; progressions de l'art depuis son enfance jusqu'à sa maturité. Les Allemands suppléent au défaut de leurs preuves historiques par des monuments en partie controuvés et en partie douteux, et dont il est aisé de démontrer l'insuffisance; car, qui nous assure que les estampes de 1456, et 1466, ne soient point l'ouvrage des frères ou des disciples de *Schön*, puisque M. de *Heineken* avoue qu'il est possible qu'elles aient été produites par des artistes contemporains, mais moins habiles que lui; n'a-t-on pas vu, même en Italie, que les continuateurs de *Botticelli* parurent plus anciens que lui, par la seule raison qu'ils lui étaient inférieurs en talent? Qui nous assure en outre, que l'on doive donner à *Schön* un maître de sa nation, tandis que toutes celles de ses estampes dont il a été parlé plus haut, semblent déja parfaites

(1) Tiraboschi, *Hist. lett.*, T. VI, page 119.

dans leur genre (1) et qu'il n'est encore question en Allemagne, ni d'épreuves de ciselures d'argent, ni d'aucune autre tentative sur des métaux d'une trempe plus ductile? Il est donc bien plus vraisemblable que, comme on l'a toujours cru, cette invention passa de l'Italie en Allemagne; et que bientôt elle y fut employée avec succès, ce qui était infiniment facile aux orfèvres. J'ajouterai même qu'elle s'y perfectionna, parce que la presse et l'encre à imprimer y étant déja connues, ils purent ajouter au mécanisme de l'art, ce moyen d'amélioration que l'Italie ignorait encore : je puis produire une preuve très-convaincante de ce que j'avance. L'imprimerie des livres fut trouvée en Allemagne, l'histoire le dit positivement; et cette vérité est confirmée par les monuments, qui passent par degrés, de l'impression par le moyen des planches, à l'impression par le moyen des caractères mobiles, mais en bois; et de ceux-ci, aux caractères de métal. C'est dans cet état que l'invention nous fut apportée; et bientôt l'Italie, sans passer par ces degrés d'imperfection, imprima des livres non-seulement en caractères mobiles de métal, mais encore au moyen de planches de cuivre gravées, ajoutant ainsi à l'art une perfection qui lui manquait. M. de *Heineken* oppose à tous ces faits que les Allemands avaient alors très-peu de relations avec les villes de l'Italie, si l'on en excepte Venise (*). Mais je réponds que nos universités de Bologne, de Pise, et une infinité

(1) « Les estampes de Schön, même celles qui représentent « des ouvrages d'orfèvrerie, sont exécutées avec une intelligence « et une délicatesse admirables. » Huber, T. I, page 91.

(*) P. 139.

d'autres, étaient remplies de jeunes étudiants de cette nation; que même pour l'utilité des étrangers et des nationaux, l'on imprima à Venise en 1475, et à Bologne en 1479, un dictionnaire de la langue allemande; circonstance qui suffirait seule pour annoncer des rapports fréquents entre les deux peuples. Il y a d'ailleurs tant d'autres preuves de la communication entre l'Allemagne et l'Italie, et principalement entre l'Allemagne et Florence (1), vers cette époque, qu'il n'y a aucune raison de s'étonner, si les arts de chacun de ces deux pays passèrent réciproquement dans l'autre.

J'ai à mon tour plaidé notre cause, du mieux que j'ai pu, sans chercher néanmoins à dénaturer le fond de la question. Peut-être qu'un jour on découvrira en Allemagne des traces de ces premières tentatives, que personne jusqu'à présent n'a encore pu produire; peut-être aussi, quelqu'un de ces savants écrivains, qui sont aujourd'hui en si grand nombre, confirmera le soupçon du baron de *Heineken* (*) que, dans le même temps, et sans le secours les uns des autres, les Allemands et les Italiens trouvèrent cet art nouveau; quoi qu'il en soit, j'écris d'après les notions que j'ai pu recueillir.

(1) Les marchands de Florence, pendant le XIV[e] et XV[e] siècles, et surtout ceux qui prêtaient de l'argent à intérêt, étaient en si grand nombre en Allemagne, que l'on donna à un faubourg de l'une de ses villes le nom de faubourg Florentin. Je dois cette remarque à M. le docteur *Gennari* de Padoue, enlevé aux lettres depuis peu de temps. On peut voir dans l'ouvrage de l'*Orsini*, et dans d'autres auteurs modernes qui ont écrit sur les monnaies, que la plupart des princes allemands faisaient battre monnaie à Florence.

(*) P. 139.

Si quelque autre ville d'Italie peut y prétendre avec plus de raison que Florence?

Il nous reste à examiner si en faisant abstraction de l'Allemagne, quelque partie de l'Italie, autre que Florence, a pu prévenir le *Finiguerra* dans l'invention qui fait l'objet de nos recherches. Ceux qui ont voulu la lui contester ont produit des empreintes de cachets de métal, faites sur des parchemins italiens, d'une grande ancienneté. Cela prouve seulement, que l'on s'est traîné pendant plusieurs siècles sur le chemin qui devait conduire vers cette découverte, ainsi qu'il est arrivé à l'égard de beaucoup d'autres; mais cela ne prouve point que la première idée de la gravure doive avoir la même origine que celle des cachets; car, dans cette hypothèse, il faudrait faire remonter l'histoire même de la typographie moderne, jusqu'aux empreintes de terre cuite dont les musées sont remplis. Des commencements informes, perdus dans la nuit des temps, et qui languirent dans l'oubli pendant tant de siècles, n'eurent point d'influence sur les inventions modernes, et ne doivent point avoir de part dans l'histoire de celles-ci; ainsi, celle de la gravure ne doit pas commencer ailleurs que dans les ateliers des orfèvres, où elle prit naissance et se développa. Il s'agit donc de comparer les épreuves qui sont restées de leurs ouvrages, et de voir si elles furent en usage ailleurs qu'à Florence, avant *Finiguerra*. Deux fils, pour me servir de cette expression, pourront nous conduire à résoudre ce problême, tant que nous n'aurons pas de notions certaines par rapport à l'année; savoir : le caractère d'écriture et le dessin. Le caractère, dans toutes les épreuves qui me sont passées sous les yeux, n'est point gothique, comme on le dit communément, il est rond, et latin; ce qui

d'après l'observation déja faite, page 91, ne nous indique point une époque plus reculée que l'année 1440. Le dessin nous offre des indices plus douteux. J'ai vu dans la collection de *Durazzo*, des épreuves d'un dessin plus grossier que celui des ouvrages de *Maso*, et ils sont peut-être d'une école autre que celle de Florence.

Je ne préviendrai point le jugement de ceux qui doivent expliquer ces monuments, non plus que ceux du public en général, qui prononcera sa sentence définitive sur les gravures que l'on en aura faites. Mais, si je ne m'abuse point, les véritables connaisseurs ne se presseront point de décider : il ne leur sera point difficile de discerner un Bolonais d'un Florentin dans la peinture moderne où chaque école a un caractère qui lui est propre, soit dans le coloris, soit dans le dessin : mais dans des épreuves de gravures, est-il aussi facile de distinguer une école d'une autre école (1)? L'on peut savoir avec certitude qu'une épreuve soit sortie de Bologne, par exemple, mais pour être plus grossière que celle de *Finiguerra*, s'ensuit-il qu'elle soit plus antique? *Maso*, et les Florentins qui suivirent *Masaccio*, avaient déja embelli

(1) Voici les renseignements que M. l'abbé *Zani* nous donne sur ce point : « Les gravures de l'école vénitienne, dit-il, sont « généralement d'un burin délicat, doux et moelleux : les figures « en sont majestueuses, en petit nombre, et très-régulières « dans leurs extrémités. Celles de l'école florentine sont d'un « burin plus large, moins doux, moins moelleux, et quelquefois même un peu sec ; les figures sont petites, très-nombreuses, et leurs extrémités sont moins belles. » (Materiali, page 57.)

leur style, vers l'an 1440. Mais pouvons-nous dire la même chose à l'égard des autres écoles ? Est-il certain, en outre, que les orfèvres, des mains desquels ces épreuves étaient sorties, aient recherché les meilleurs dessinateurs (1) et qu'ils n'aient point copié (les Bolonais par exemple) une *Pieté* de *Jacopo Avanzi*, et les Vénitiens, une Madone de *Jacobello* del Fiore? On ne doit donc point opposer légèrement au *Finiguerra*, le plus aride, le plus grossier, et le plus ignorant des graveurs, pour prouver une ancienneté plus grande que la sienne : autrement nous tomberions dans ce plaisant sophisme de *Scalza*, qui soutint que les *Baronci* étaient les hommes les plus anciens de Florence et du monde, parce qu'ils étaient les plus mal faits (2). Que *Maso* reste donc à la place qu'il occupe, jusqu'à ce que d'autres puissent produire des planches gravées, et des épreuves en soufre, plus anciennes que les siennes.

Où et quand on passa des epreuves des orfèvres aux véritables estampes.

A l'égard de la seconde période de la gravure, je ne parlerai point des maîtres allemands, sur lesquels je n'ai point de dates assez certaines; je ne m'occuperai que de l'Italie. Je comparerai entre eux le *Vasari* et le *Lomazzo*, l'un desquels croit que l'art commença dans la basse Italie, et l'autre dans l'Italie supérieure. Le *Vasari*, dans la vie de *Marcantonio*, rapporte que le *Finiguerra* « fut suivi de *Baccio Bal-* « *dini*, orfèvre florentin, qui, ne sachant pas bien

Baccio Baldini.

(1) Le *Cellini*, dans la préface de son ouvrage intitulé: *Trattato dello orificeria*, prétend que *Maso* lui-même fit usage des dessins de Pollajuolo ; opinion victorieusement combattue par l'abbé Zani. (Materiali, page 40.)

(1) *Boccaccio Decamerone*, Gior. VI, Nov. 6.

« dessiner, ne fit que des estampes, dont l'invention « et le dessin appartenaient à *Sandro Botticello* : ce « qui, étant venu à la connaissance de *Mantegna* à « Rome, détermina ce dernier à graver une grande « partie de ses ouvrages. » Or, le même historien, dans la vie de *Sandro*, note avec précision le temps où il s'appliqua à la gravure. Ce fut lorsque, ayant achevé ses travaux de la chapelle Sixtine, il revint tout à coup à Florence; « où il commenta une partie « du Dante, fit une représentation de l'enfer qu'il mit « en *estampe*, ce qui lui fit consumer un temps con- « sidérable pendant lequel n'ayant point travaillé à « autre chose, il en résulta une infinité de désordres « dans sa vie. » Voilà donc *Botticelli* devenu graveur vers l'an 1474, et à l'âge de 37 ans à peu près : et *Baldini* qui ne fit rien que d'après les dessins de *Sandro*, graveur ainsi que lui. Dans le même temps, *Antonio Pollajuolo* s'exerça aussi dans la gravure, mais avec plus de talent et plus de réputation que les précédents. Il ne reste de lui qu'un petit nombre d'estampes, parmi lesquelles on distingue celle du célèbre tableau des combattants nus, ouvrage que l'on peut placer au degré le plus rapproché du style énergique de *Michel-Ange*. L'époque de ces ouvrages doit être fixée à peu près vers l'année 1480, parce que la réputation qu'ils lui valurent, le fit appeler à Rome en 1483, pour faire le tombeau de Sixte IV, mort dans cette même année.

Sandro Botticello.

Antonio Pollajuolo.

Le *Mantegna*, qui peignit à Rome la chapelle d'Innocent VIII vers l'an 1490 (1), commença cette année,

Le Mantegna.

(1) Taja, *Descrizione del palazzo vaticano*, page 404.

ou la précédente, si l'on s'en rapporte au Vasari, à s'exercer à la gravure; c'est-à-dire dans la soixantième année de sa vie, à peu près; il vécut encore seize ans au-delà. Mais peut-on croire que dans cet intervalle il ait produit cette prodigieuse quantité de planches, que l'on élève jusqu'à près de cinquante (1) (et il pa-

(1) J'en compte quarante de celles qui sont citées, et j'ai connaissance de quelques autres qui sont inédites. M. l'abbé *Zani*(p. 142), assure que les estampes véritables et authentiques que l'on reconnaît aujourd'hui pour être gravées de la main de *Mantegna*,, n'arrivent point jusqu'à vingt, et n'offrent presque toutes qu'un très-petit nombre de figures. Cette assertion est tout à fait nouvelle, non-seulement pour moi, mais encore pour tous les hommes habiles que j'ai consultés et de vive voix et par lettres : et je ne conçois pas comment il serait possible de l'admettre, puisque le Scardeone, concitoyen et contemporain de *Mantegna*, des planches duquel il avait fait la collection, et qui est cité par M. l'abbé Zani lui-même, atteste que le Mantegna grava, *Romanos triumphos*, *et festa Bacchi*, *et marinos deos*, *item*, *depositionem Christi de cruce et collocationem in sepulchro.* Estampes de plusieurs figures, et à peu près au nombre de douze : l'historien, après cette énumération, ajoute, *et alia permulta*, c'est-à-dire *et encore beaucoup d'autres.*

M. l'abbé Zani, pour combattre l'autorité d'un pareil témoignage, ne produit point d'autres raisons que les paroles mêmes de Scardeone, qui continue ainsi : *Eæ modo tabellæ in maxima sunt existimatione, et a paucis habentur : novem tamen ex his apud nos sunt, omnes diversæ.* = Ainsi, continue l'abbé Zani, cet écrivain, malgré son expression *et alia permulta*, avoue qu'il ne possédait que neuf planches de son concitoyen. = Oui, répondons-nous, il avoue ici sa pauvreté; mais il atteste en même temps la richesse des autres cabinets par rapport aux estampes de *Mantegna*, et quelles raisons aurions-nous de croire à la première et de rejeter la seconde? Quant à moi,

raît incontestable qu'elles furent au moins au nombre de trente), et d'une proportion si grande, et avec une telle multitude de figures, toutes étudiées avec la profondeur qui caractérise ses ouvrages? Est-il possible que *Mantegna* deja vieux, et livré à ses derniers travaux de Mantoue, dont nous parlerons quand il en sera temps, ait pu faire tant de choses dans l'espace de seize ou dix-sept ans, et dans une profession toute nouvelle pour lui, profession pénible pour les jeunes gens même à cause de la fatigue qu'elle occasionne aux yeux et à la poitrine? ou le Vasari s'est trompé dans ses calculs, ou il a trop compté sur la crédulité de ses lecteurs. Nous pensons tout autrement du langage de *Lomazzo* qui, dans sont traité, page 682 à l'article de Mantegna, lui donne cet éloge mesuré: *peintre judicieux*, *et le premier graveur d'estampes en Italie :* et comme il ne le nomma point *inventeur*, mais seulement *premier graveur*, il paraît qu'il lui attribue la naissance de cette seconde période de la gravure, en Italie toutefois; car il croyait que cet art existait déja en Allemagne. Une pareille autorité n'est point à rejeter; aussi je consulterai plus d'une fois *Lomazzo* dans le cours de cet ouvrage, mais je

Gravure en Lombardie.

j'en crois volontiers l'historien, et si on le soupçonne d'exagération, en observant quelque différence de style entre plusieurs de ces estampes, je n'en conclurai pas qu'elles soient de plusieurs mains différentes; mais que la même main grava ses premiers essais d'une certaine manière, et qu'ensuite elle se perfectionna dans ses derniers ouvrages. Quel est l'artiste qui s'est livré à l'étude d'un art nouveau, sans chercher à l'avancer, à le rendre toujours plus parfait? Il suffit que le goût ne se montre pas absolument disparate entre les unes et les autres de ses productions.

serai souvent obligé de me tenir un peu en arrière des époques qu'il indique. Il était né environ vingt-cinq ans après le *Vasari;* il était plus savant que ce dernier; ses écrits portent l'empreinte d'une critique plus saine, et dans les choses qui avaient rapport à la Lombardie, et qui n'étaient connues de *Giorgio (Vasari)* que très-imparfaitement, il s'appliqua à le corriger et à le suppléer. Je ne m'étonne donc point de ce que le *Méerman* (*) croit Andrea (Mantegna) déja calcographe avant *Baldini* et *Botticelli;* j'aurais voulu seulement qu'il eût mieux observé l'ordre des temps, en ne différant point jusqu'à l'époque d'Innocent VIII, pour lui donner les éloges qui lui sont dus. Du reste, il n'est point aisé de fixer avec précision l'époque à laquelle *Mantegna* commença de se servir du burin. Il me paraît certain que ce fut à Padoue, parce que le talent qu'il déploie dans chacune de ses estampes, n'est point celui d'un homme qui eût été novice dans son art, et il n'est pas vraisemblable qu'il y ait fait son noviciat dans sa vieillesse. Je soupçonne que les premiers principes lui en furent donnés par *Niccolò*, orfèvre très-habile de cette époque, parce qu'il introduisit le portrait de ce dernier, ainsi que celui de *Squarcione*, dans un tableau historique sur Saint-Christoforo, qu'il fit pour les EREMITANI à Padoue. Or, ces deux portraits étaient vraisemblablement un hommage qu'il rendit à ses maîtres : il est vrai qu'il ne reste de ce temps, non plus que des autres périodes de sa jeunesse, aucune gravure qu'on puisse lui attribuer avec évidence, parce que jamais il ne mit au-

(*) P. 259.

cune date à ses ouvrages. Cependant on ne pourrait pas exclure avec plus de certitude, de ses jeunes années, toutes ses estampes, quoiqu'elles soient généralement belles, et d'un style presque uniforme; car on ne trouve pas dans ses peintures mêmes, une différence très-marquée entre son tableau de Saint-Christoforo, peint dans sa très-grande jeunesse, et celui de Saint-André de Mantoue, que l'on regarde comme la dernière et la plus parfaite de ses productions : quelques-uns ont cru trouver un essai de son burin avec une date dans un livre de *Pietro d'Abano*, intitulé « *tractatus de venenis*, » publié à Mantoue en 1472, « *in cujus pagina prima lettera ini-* « *tiali æri incisa exhibetur, quæ integram columnæ* « *latitudinem occupat. Patet hinc artem calchogra-* « *ficam jam anno* 1472 *extitisse.* » M. le chev. *Panzer* (1) est du nombre de ceux qui font au *Mantegna* l'application de ce passage. Je ne sais s'il a vu l'ouvrage même, qui est de 7 pages in-folio (2) : on en fit aussi une édition in-4°, à Mantoue, en 1473, et on en conserve un exemplaire dans la bibliothèque publique de cette ville, mais il ne contient point de planches.

Il me semble hors de doute qu'à cette époque, la Gravure à Bologne.

(1) Panzer, *Ann. typogr.*, T. II, page 4.

(2) On cite comme autorité principale le catalogue de la bibliothèque *Heidiggeriana* : après de nouvelles recherches pour obtenir des éclaircissements, on n'a rien trouvé de positif. M. le chev. Volta conjecture que cette édition *de Venenis* n'était point un livre complet, mais seulement une partie du *Conciliatore* de Pietro d'Abano, imprimé in-folio à Mantoue, en 1472.

gravure en métal ait été en usage, non-seulement à Mantoue où était le *Mantegna* , mais encore à Bologne. On voit dans le palais Corsini à Rome, et dans le palais *Foscarini* à Venise (1), la géographie de Florence imprimée à Bologne par *Domenico Lapis*, avec la date (qui ne paraît point exacte) de 1462. Elle contient 26 planches géographiques gravées assez grossièrement, mais tellement admirées par le typographe, que dans la préface il élève jusqu'aux nues cette nouvelle découverte, et la compare à l'invention de l'art typographique, trouvé en Allemagne peu de temps auparavant. Voici ses propres paroles, que *Méerman* rapporte sans les contredire (*); « *Accedit* « *mirifica imprimendi tales tabulas ratio* , *cujus* « *inventoris laus nihil illorum laude inferior*, *qui* « *primi litterarum imprimendarum artem pepere-* « *runt*, *in admirationem sui studiosissimum quem-* « *que facillime convertere potest.* » Le même écrivain, cependant, et d'autres savants veulent que l'on corrige la date, la jugeant fautive d'après le catalogue des correcteurs de l'ouvrage; car on y lit effectivement le nom de *Filippo Beroaldo*, qui en 1462 ne comptait que neuf ans. Ainsi, *Méerman* croit que l'on doit lire 1482, *Audifredi*, et d'autres 1491; opinions auxquelles je ne saurais me déterminer à souscrire. Car le Ptolemée ayant paru à Rome en 1478, avec 27 cartes de la plus grande élégance, quelle impudence, et même quelle folie faudrait-il supposer de la part

(1) Ce riche exemplaire de la bibliothèque Foscarini est passé dans la collection choisie d'estampes anciennes et de livres ornés de figures de l'abbé *Mauro Boni.*

(*) P. 251.

de l'imprimeur bolonais, qui aurait vanté son édition avec tant d'emphase, après la publication d'une autre édition incomparablement meilleure? Je suis donc d'avis de la placer avant cette dernière époque. Je dois en outre faire remarquer aux lecteurs, que la gravure de vingt-six cartes géographiques, où il faut marquer tant de signes, tant de traits, et observer de si justes distances, devait être une entreprise très-pénible et très-difficile, dans un temps où l'art venait à peine de naître, et exigeait par conséquent un travail de plusieurs années. Aussi, nous savons que des graveurs beaucoup plus expérimentés, employèrent à Rome trois ou quatre ans pour graver les planches de Ptolemée. Il convient donc de reculer l'époque de la gravure de Bologne, et de la placer quelques années auparavant l'impression du livre, laquelle eut peut-être lieu dans l'année 1472 (1). Je ne veux point, quoiqu'il en soit, m'établir juge dans une question aussi épineuse; j'attendrai la publication d'une dissertation très-intéressante que le savant M. *Bartolommeo Gamba* prépare sur cet ouvrage, qui est fort rare, et je suis sûr qu'elle sera telle, qu'elle obtiendra les suffrages du public (2). Je ne prononcerai donc rien à

(1) V. de Bure, *Bibliographie instructive, histoire*, T. I, page 32. Selon cette opinion, que je n'examine point, l'on doit croire que dans la souscription de l'année MCCCCLXII, il manque une dixaine, ou un X, oublié involontairement ou à dessein. On trouve d'autres exemples d'erreurs semblables dans les livres du XVe siècle. En 1472 le Beroald était déja savant, et dans l'année suivante il ouvrit une école.

(2) Cet opuscule a paru depuis, et l'on en voit le titre dans notre second index. Il fut très-bien accueilli des savants, parce qu'il est rempli de sagacité, et que c'est un modèle d'érudition

l'égard de Bologne, si ce n'est, que le passage de l'orfèvrerie à la calcographie s'y fit beaucoup plutôt que l'on ne l'avait cru : car M. *Heineken* observe aussi à propos de ce Ptolemée, qu'on y découvre de ces traits, et de ces *zigzags* que les orfèvres prodiguent dans leurs ouvrages en argenteries ; ce qui prouve avec évidence que ces planches furent gravées par un homme de cette profession.

Gravure à Florence.

Les premiers essais de calcographie que l'on puisse indiquer à Florence avec certitude, sont les trois élégantes gravures du *Monte Santo di Dio*, publié en 1477, et deux autres placées en tête de deux chants de Dante, dans une édition de l'an 1481. L'une de ces dernières se trouve répétée dans le même livre, comme si on avait voulu l'orner d'une troisième estampe; et elles paraissent toutes tirées au cylindre, ce qui annoncerait que l'art de graver des caractères sur les planches métalliques n'était point encore connu. On doit faire aussi mention (quelle que soit la manière dont elles furent produites), de trente-une cartes géographiques jointes au livre de *Berlinghieri*, qui fut imprimé à peu près dans le même temps, mais sans indication d'année. On voit sur ces cartes quelques têtes, avec les noms *Aquilo*, *Africus*, etc. : toutes sont jeunes et d'un dessin passable. Sur les cartes de Bologne, on retrouve les mêmes têtes, mais représentées à un âge différent, avec de la barbe et des bonnets, et plus

bibliographique. L'auteur y approuve la conjecture que l'on doit lire 1472. Nous lui souhaitons assez de loisir pour produire d'autres ouvrages semblables à ceux qui ont déja paru, et qui lui ont mérité, à l'exemple des *Manuzi*, la réputation d'être en même temps un typographe élégant et un écrivain éclairé.

grossièrement faites. Les trois ouvrages que nous venons de citer sortirent de la typographie de *Nicolas le Tudesque* ou *Niccolò di Lorenzo* d'Allemagne, le premier qui ait imprimé des livres à Florence au moyen des planches.

Où commença la dernière période de la gravure en cuivre.

Il nous reste à parler de la dernière période, ou du dernier degré de perfection donné à la gravure, et que nous devons ce me semble à l'Allemagne aussi évidemment que nous lui devons l'art d'imprimer les livres. La presse qu'elle avait trouvée pour la typographie, avait servi de guide pour faire trouver la presse de la gravure. Le mécanisme devait être différent, puisque pour la première il s'agit de tirer des épreuves de caractères qui jaillissent au dehors; et pour l'autre de les tirer des planches creusées en dedans avec le burin. Ce fut aussi dans ce temps que l'on mit en usage une encre qui n'était point aussi pâle ni aussi fuligineuse que celle qu'on avait employée pour les gravures en bois; mais comme l'appelle M. Méerman (*), *singulare ac tenuius*, remarquable par sa ténuité. Le même écrivain fixe l'époque de ce dernier degré de perfection vers l'année 1470, ou environ : et son intention a été vraisemblablement de le faire dater des premières estampes en cuivre, faites en Allemagne. Mais je dois en faire abstraction, n'ayant jamais vu les deux qui sont citées par M. d'*Heineken*, ni les autres gravures anciennes qui portent une date; ces détails n'ont d'ailleurs point de rapport avec l'histoire des antiquités italiennes. Cette dernière nous enseigne bien, que ce perfectionnement nous fut

(*) P. 12.

Corrado Sweyneym.

apporté de l'Allemagne par le même *Corrado Sweyneym*, qui prépara la magnifique édition de Ptolemée à Rome. On apprend par la préface, qu'un anonyme qui participa à ce travail, fut continuellement occupé et tourmenté pendant trois ans par *Corrado* pour cet ouvrage qu'il finit par laisser imparfait. Il fut enfin terminé par *Arnoldo Buckinck*, et publié par lui en 1478, ainsi que je l'ai dit plus haut. Les planches en sont gravées avec une merveilleuse élégance, quoique seulement à la presse, ainsi que le remarquent après *Raidelio*, M. *Méerman* (*) et tous les bibliographes qui les ont décrites. On a soupçonné que *Corrado* avait mis la main à ce travail vers l'an 1472: il est certain du moins, d'après le témoignage de *Calderino*, correcteur de l'ouvrage et des planches, que le tout ensemble s'imprimait en 1475 (1). Quelques-uns présument que la gravure est de la main de Corrado, quoique l'auteur de la préface dise seulement: « *Animum ad hanc doctrinam capessendam applicuit* (c'est-à-dire à la géographie), *subinde mathematicis adhibitis viris quemadmodum tabulis æneis imprimerentur edocuit* (2), *triennioque in hac cura consumpto diem obiit.* » Et il paraît assez vraisemblable

(*) P. 258.

(1) Maffei, *Verona illustrata*, p. 11, col. 118.

(2) C'est-à-dire à Rome, où il enseigna aussi l'art d'imprimer les livres, comme on le voit dans la même préface. Il n'y est question que de choses qui concernent Rome, et il serait inutile d'y chercher l'histoire générale de la typographie et de la calcographie de l'Italie. Mais, si Sweyneym a enseigné à Rome la *meilleure manière* de graver des *planches de cuivre à la presse*, un autre avait pu enseigner à Bologne l'art de les graver *plus grossièrement et sur un métal plus malléable.*

que comme il employa des Italiens à la correction du texte, il se fit de même aider pour la gravure par quelque Italien. Je ne laisserai point de remarquer, que le *Botticelli* avait pu se passionner à Rome pour ce nouvel art, puisque à peine en fut-il revenu vers l'an 1474, qu'il se mit à graver des planches pour les livres, avec cet enthousiasme extrême que le *Vasari* nous a dépeint. Il est certain qu'il fut le premier à les orner de figures entières ou tronquées, et si ses estampes ne sont pas plus parfaites, c'est probablement parce qu'on ignorait encore l'art d'imprimer dans une même page, et les figures et les caractères : que d'ailleurs, la presse, ainsi que la véritable méthode de la gravure, n'étaient point encore connues hors des ateliers des orfèvres de l'Allemagne. De quelque manière que ce fût, il paraît certain que nos graveurs demeurèrent long-temps dans cette ignorance des moyens de perfectionner l'art, ainsi que je l'ai rapporté. Au temps de *Marcantonio*, qui commença de se faire connaître vers l'an 1500, la gravure en Italie avait fait de grands progrès vers sa perfection. Il lui fut donc aisé de lutter contre *Albert Duro*, et *Luca* de Hollande, qu'il égalait dans le mécanisme de l'art, et qu'il surpassait dans le dessin. C'est à dater de ce *Triumvirat*, que commence la grande époque de la gravure, et presque en même temps le siècle le plus brillant de la peinture. La nouvelle découverte répandit dans toutes les écoles de bons modèles de dessin, qui furent un puissant secours pour ce nouveau siècle; les imitateurs de la simple nature, en suivant les traces d'*Albert*, apprirent à dessiner plus correctement, et à composer, si non avec beaucoup de goût, du moins

avec beaucoup de variété et d'abondance, comme nous le voyons parmi les vénitiens de ce temps. Les autres plus instruits, en suivant les traces de Raphaël et celles des meilleurs peintres de l'Italie qui leur avaient été indiquées par *Marcantonio*, se mirent à dessiner avec plus d'élégance et à composer avec plus de sagacité, comme nous le verrons dans la suite de l'histoire de la peinture, dont nous allons reprendre le fil, après cette longue interruption, qui cependant était nécessaire.

SECONDE ÉPOQUE.

Le Vinci, le Buonarroti, et d'autres artistes habiles, forment l'époque la plus florissante de cette école.

Caractère de l'école.

Chaque nation a ses vertus et ses vices; et celui qui entreprend d'écrire l'histoire d'un peuple, doit, avec une égale bonne foi, donner des louanges aux premières et condamner les derniers. Il en est ainsi des écoles de peinture : aucune d'elles n'est parfaite au point de ne rien laisser à désirer; aucune d'elles n'est faible au point de ne mériter aucune espèce d'éloge. Celle de Florence (je ne parle pas de ses maîtres par excellence, mais seulement de la foule de ses autres peintres), ne s'est pas distinguée par le mérite du coloris, et c'est ce qui lui a fait donner par Mengs le nom de *Mélancolique*. Elle n'est pas non plus très-recommandable quant au draperies, ce qui a fait dire par d'autres que les costumes des figures de l'école florentine leur paraissaient choisis et taillés avec économie. Elle n'offre point une grande perfection

à l'égard du relief qui, en général, n'y fut point cultivé, excepté dans le siècle dernier. On ne voit rien de frappant dans la beauté de ses figures, parce qu'elle fut long-temps dépourvue des grands modèles de la sculpture grecque, et ne vit la *Vénus* que très-tard. Ce fut seulement par les soins du grand duc Pierre Léopold, qu'elle fut enrichie du groupe de la *Niobé* et de plusieurs autres chef-d'œuvres. Il en résulta qu'à l'exemple des peintres qui s'appliquèrent uniquement à copier la nature (*a*), elle parvint seulement à imiter le vrai, et sut tout au plus le choisir. Dans la composition des grands tableaux elle ne brilla point quant à l'art de les grouper, et l'on serait plutôt tenté d'y supprimer des figures inutiles, que d'en ajouter des nécessaires; mais pour les convenances, pour la vérité, pour l'exactitude de l'histoire, elle peut être placée avant la plupart des autres écoles : tel est le fruit des bonnes études qui fleurirent sans interruption dans cette ville, et qui influèrent toujours sur l'érudition de ses artistes.

Son principal mérite, et pour ainsi dire son patrimoine héréditaire, est le dessin pour lequel elle semble avoir été favorisée par le caractère national même, que la nature a fait exact et minutieux. L'on peut dire en effet que les florentins, qui ont donné les meilleures lois quant à la propriété du langage, ont de même trouvé les meilleurs préceptes quant à la proportion des

(*a*) L'auteur donne généralement le nom de *naturalistes* aux peintres de cette classe qui, négligeant le beau idéal, ne s'attachèrent qu'à la stricte imitation de la nature. Nous serons quelquefois forcés d'employer ce mot dans cette acception, sous peine d'avoir sans cesse recours à une même périphrase. (N du T.)

corps. C'est aussi un genre de gloire qui leur appartient, que celle d'avoir produit un grand nombre de peintres à fresques du premier ordre; genre tellement supérieur à celui des tableaux à l'huile, que ce dernier paraissait à *Buonarroti* un véritable jeu en comparaison de l'autre; tant il exige d'adresse et d'exercice, à cause de la nécessité de faire vîte et bien, ce qui, dans tous les arts, est la chose la plus difficile. Mais l'école florentine n'eut point un nombre suffisant de graveurs en cuivre, ce qui fait que, bien qu'elle ait eu une multitude de peintres (1) d'histoire,

(1) Le Vasari, le Borghini et le Baldinucci, quoiqu'ils aient aussi parlé de plusieurs autres écoles, ont surtout vanté celle de Florence, de laquelle ils avaient une connaissance plus parfaite; on a vu paraître ensuite les savants auteurs du Museo *fiorentino* et de la *Serie de' più illustri pittori*, où l'on trouve des notes curieuses sur ces grands maîtres; lesquelles ont été nouvellement reproduites dans l'*Etruria pittrice* de M. l'abbé *Lastri*, l'un de nos écrivains les plus érudits, qui y a joint le portrait de chacun des peintres dont il y est fait mention. D'autres notices sur la peinture sont contenues dans l'ouvrage du P. *Richa* sur les églises de Florence et dans le *Guide* de cette ville, rédigé par M. *Cambiagi*. Et dernièrement les environs de Florence ont aussi été décrits par M. l'abbé *Domenico Moroni*, nommé au canonicat de S. Lorenzo. Il a traité ce sujet avec sagacité, et a même tiré, des archives diplomatiques, des notions intéressantes sur son pays, notions qui avaient échappé à d'autres. Pise a aussi son *Guide*, ouvrage du chev. *Titi*, continué d'une manière plus étendue par M. *Morrona*, ainsi que je l'ai déja dit. Il existe encore d'autres Guides, tels que celui de Sienne par M. le chev. *Pecri*; celui de Volterra, par M. l'abbé Giachi; ceux de Pescia et de Valdinievole par M. l'abbé Ansaldi à Lucques. Un autre Guide pour cette ville, après celui de Marchio, était préparé par M. Francesco Bernardi, connaisseur distingué dans tous les beaux-arts. Sa mort a empêché la publication de cet ouvrage,

et des richesses infinies en peintures, elle n'a pas produit la quantité d'estampes qu'il aurait fallu pour la faire connaître autant qu'elle mériterait de l'être : on a toutefois remédié en partie à ce défaut, au moyen de *l'Etruria pittrice.* Au surplus, le lecteur me permettra une réflexion que je crois juste ; c'est que l'école florentine a enseigné avant toutes les autres à procéder avec méthode, et à suivre des principes certains : quelques autres se formèrent par une observation attentive des effets extérieurs, et en imitant mécaniquement pour ainsi dire ce qui se voyait dans la superficie des objets. Mais les deux lumières de cette école, le *Vinci* et le *Buonarroti*, recherchèrent en philosophes, comme ils l'étaient réellement, les causes permanentes et les lois immuables de la nature ; et en suivant cette direction, ils parvinrent à établir des règles que leurs descendants, et les étrangers mêmes ont observées au très-grand avantage de l'art. Le premier nous a laissé *le traité de la peinture.* On a fait plusieurs fois espérer au public le recueil des préceptes du second : mais jusqu'à présent ils n'ont point été mis au jour (1). Quelques-unes de ses maximes seulement, nous ont été transmises par le *Vasari* et par d'autres : on distingue encore parmi les contemporains de ces deux grands hommes, le *Frate*, *Andrea del Sarto*, le *Rosso*, le jeune *Ghirlandajo* et d'autres que

et celle de ses notices sur les peintres, sculpteurs et architectes de son pays. Le *Diario* de M. Mansi donne toutefois des renseignements utiles sur cette matière.

(1) Le *Condivi* avait promis de les faire paraître, mais il ne les a jamais publiés. V. le Bottari dans ses *Notes de la vie de Michel Ange*, page 152 de l'édition florentine de 1772.

je nommerai dans le cours de cette belle époque. Elle dura trop peu; et vers le milieu du seizième siècle, pendant que *Michel-Ange*, qui avait survécu aux autres grands peintres de son temps, vivait encore, on vit naître une autre époque bien moins brillante, comme nous le verrons plus tard; achevons cependant l'histoire de celle-ci.

Léonard de Vinci.

Léonard de Vinci, (château dans le Bas-Valdarno) fut le fils naturel d'un *Pietro*, notaire de la seigneurie de Florence, et naquit en 1452 (1). La nature le doua du génie le plus rare; élevé et flexible à-la-fois, curieux de chercher des choses nouvelles, et ardent à les produire, non-seulement dans les trois arts qui forment le domaine du dessin, mais encore dans les mathématiques, dans la mécanique, dans l'hydrostatique, dans la musique, dans la poésie; et même dans les exercices du corps, tels que le maniement des chevaux, l'escrime, et la danse; il possédait tous ces talents divers à un tel point de perfection, qu'on eût dit qu'il était né pour se distinguer dans chacun d'eux en particulier. Il joignit à cette vigueur d'esprit si peu ordinaire, les graces d'une physionomie charmante, qui contribuait encore à rendre plus frappantes les belles qualités de son ame. Tant d'avantages réunis le firent chérir et des étrangers et de ses concitoyens, et des hommes d'une condition privée, et des princes, dans la familiarité desquels il vécut

(1) Voyez le bel éloge qu'en a fait le docteur *Durazzini*, parmi ceux des illustres Toscans, T. III, n. xxv; et d'après lequel se sont corrigés, le Vasari, ceux qui ajoutèrent des notes à son ouvrage, et d'autres écrivains qui avaient fixé la naissance de *Léonard* à une époque antérieure à celle-ci.

long-temps, traité par eux comme leur égal et presque comme leur ami. C'est ainsi, dit le Vasari, que sans se donner beaucoup de peine, il eut toujours lui-même l'existence brillante d'un seigneur.

Il apprit du *Verrocchio* l'art de peindre et, comme nous l'avons dit, il surpassa bientôt son maître; mais il conserva pendant toute sa vie les traces des premiers principes qu'il en avait reçus. A l'exemple du *Verrocchio*, il dessina mieux qu'il ne peignit; il cultiva la géométrie avec une ardeur infatigable; dans le dessin et dans l'expression des traits il aimait moins la force que la grace et la vivacité; il imitait les chevaux avec exactitude, et se plaisait singulièrement à représenter des soldats dans la mêlée; mais il s'occupa plutôt à perfectionner les arts, qu'à en multiplier les exemples. Son maître avait été un sculpteur habile; on en voit encore la preuve dans le Saint-Thomas d'*Orsanmichele* à Florence, et dans le cheval de *San Giovanni e Paolo* à Venise. Le *Vinci*, cependant, ne modela pas parfaitement les trois statues fondues en bronze par le *Rustici* pour San Giovanni de Florence, ni le grand cheval de Milan; mais, guidé par cet art, il donna à la peinture cette perfection de relief et de rondeurs dans les formes qu'elle laissait encore à désirer : il y joignit la régularité, l'élégance, l'expression des figures; et ces qualités réunies à beaucoup d'autres, l'ont fait placer au premier rang dans l'école moderne (1), quoique ses ouvrages, ainsi

(1) Voy. M. Piacenza dans son *Édit. de Baldinucci*, Vol. II, page 252. Il a écrit sur le *Vinci* un long supplément, dans lequel il a rassemblé toutes les notices éparses qui en avaient été

que l'a observé *Mariette*, conservent encore quelques traces de la mesquinerie des anciens.

Style de Léonard.

Il suivit deux manières : l'une, chargée d'ombres qui font admirablement ressortir la lumière mise en opposition ; l'autre, plus ménagée dans ses effets, et adoucie par l'emploi des demi-teintes. Mais, quel que soit le style qu'il adopte, on retrouve toujours en lui la grace du dessin, l'expression des mouvements de l'ame, la souplesse du pinceau. Tout est riant dans ses compositions, le fond, le paysage, et les autres accessoires, soit les ornements, soit les fleurs, soit l'architecture, mais principalement les têtes. Il y répète volontiers la même idée, et leur donne un sourire qui, lorsqu'on le contemple, remplit le cœur d'un sentiment de gaîté. Mais il ne les termine jamais entièrement, et je ne sais même quelle sorte de timidité (1) lui faisait toujours laisser ses peintures imparfaites : ce que j'indiquerai avec plus de détail en parlant de l'école milanaise. C'est là qu'il doit paraître avec toute la dignité d'un maître du premier ordre. Il suffit maintenant de rapporter à l'école de son pays, à celle qui vit éclore son talent, une partie des louanges qui lui sont dues.

Époques et ouvrages divers de Léonard.

On pourrait partager en quatre époques la vie de Léonard, et marquer la première au temps qu'il passa

données par le Vasari, le *Lomazzo*, le *Borghini*, le *Mariette* et d'autres modernes.

(1) « Il paraît que Léonard ne se mettait jamais à peindre « qu'en tremblant, et par cette raison ne finissait jamais parfai- « tement aucune des choses qu'il avait commencées, tant il « voyait son art en grand. Ce fut au point qu'il apercevait des « fautes dans ce que les autres considéraient comme des chefs- « d'œuvres. »

à Florence lorsqu'il était jeune encore. C'est à celle-ci qu'appartiennent non-seulement la Méduse de la Galerie, et le petit nombre d'ouvrages indiqués par le *Vasari*, mais aussi plusieurs autres, qui sont moins remarquables par les effets de lumière, moins variés dans les plis des draperies, et dont les têtes, plutôt agréables que belles, semblent être sorties de l'école du *Verrocchio*. Telles sont la Madelaine des *Pitti* à Florence, et celle du palais *Aldobrandini* à Rome; quelques madones et quelques saintes familles dans diverses galeries, entr'autres celle de Giustiniani et celle Borghèse. Enfin plusieurs têtes de l'Enfant-Jésus et de Saint-Jean-Baptiste que j'ai vues en divers endroits, et dont on ne peut affirmer avec certitude qu'elles soient réellement de la main de *Léonard*, à cause de la multitude de têtes du même caractère qui sortirent de son école. Il faut néanmoins distinguer des autres, un Enfant-Jésus couché dans un berceau élégant, orné de perles, et richement enveloppé de draperies, que l'on voit à Bologne, dans les appartements du grand gonfalonier. Ce dernier ouvrage est d'un tout autre genre, et d'une plus grande authenticité que les précédents.

Après cette première époque, Léonard fut conduit à Milan, et présenté à *Louis Sforza*, « qui se plaisait « à entendre le son de la lyre dont il jouait lui-même; « et Léonard apporta un de ces instruments qu'il avait « fait de sa main, presque tout en argent, et d'une forme « neuve et originale. » Il vainquit tous les musiciens rassemblés pour concourir avec lui ; et ayant excité l'admiration de toute la ville par ses poésies improvisées, par l'éloquence de ses discours, et par la diver-

sité de ses talents, il fut retenu par le prince, auprès duquel il resta jusques en 1499, occupé d'études difficiles et multipliées, et de travaux mécaniques et hydrostatiques pour le service de ce duché. Il fit peu d'ouvrages de peinture alors, si l'on en excepte le grand *Cénacle* de l'église appelée des *Graces;* mais il propagea le goût et la culture des beaux-arts à Milan, en y dirigeant une académie, et en y formant des élèves d'un mérite si distingué, que cette époque fut la plus glorieuse de sa vie, ainsi que nous le verrons par la suite.

La fortune de Louis Sforza ayant changé, Léonard retourna à Florence, qu'il quitta encore, après un séjour d'environ treize années, pour aller à Rome, lorsque Léon X, son ancien protecteur, fut élevé au pontificat; mais il ne s'y arrêta pas long-temps. C'est à ce temps que l'on rapporte quelques-uns de ses ouvrages les plus remarquables : tels que le célèbre portrait de M. *Lisa*, travail de quatre années, et qui n'a jamais été considéré comme fini; le *carton* de Sainte-Anne, destiné à la composition d'un tableau pour les *Frères servites*, et qu'il ne s'est jamais donné la peine de colorier; puis un autre *carton* de la bataille de *Niccolò Piccinino*, qu'il composa en concurrence avec *Michel-Ange* (1) pour la salle du conseil, mais qu'il n'exécuta pas non plus, parce que, ayant imaginé une nouvelle méthode pour peindre à l'huile sur muraille, et ayant voulu en faire l'essai, il n'y réussit

(1) Ces deux cartons ont été perdus après avoir servi aux études des meilleurs peintres de ce temps, et entre autres d'*Andrea del Sarto*. V. ce qu'en dit le Vasari, puis M. Mariette dans la longue lettre sur le Vinci qui est insérée dans le T. II des *Pittoriche*.

point. Il employa vraisemblablement d'autres moyens pour peindre, dans le monastère de Saint-Onuphre à Rome, une image de la Vierge tenant l'Enfant divin entre ses bras; peinture tout-à-fait dans le genre de *Raphaël*, mais qui s'est déja détachée du mur en plusieurs endroits. On voit dans le même lieu d'autres belles productions du pinceau de Léonard, et que l'on assignerait volontiers à cette époque, s'il était permis d'en fixer une au hasard. Car ce grand artiste, arrivé alors au plus haut période de son talent, et n'ayant à s'occuper d'aucun soin capable de l'en distraire, était plus que jamais en état de produire de belles peintures, telles que celle qui fut conservée long-temps à Mantoue, et qui, dans le pillage de la ville, fut, dit-on, dérobée et cachée avec soin, jusqu'à ce qu'après une suite de vicissitudes, elle fut vendue à un très-haut prix à la cour de Russie. C'est une sainte famille, derrière laquelle on voit une femme debout, et dont l'aspect est plein de noblesse et de beauté à la fois. Cet ouvrage est marqué du chiffre de Léonard, composé d'un D entrelacé d'une L et d'un V. Le même chiffre se trouve dans le tableau qui appartient à MM. *Sanvitali* de Parme. M. le conseiller *Paguve*, qui parle du précédent ouvrage dans les manuscrits qu'il a laissés, fut un des premiers qui le virent et qui y reconnurent le pinceau de Léonard, lorsqu'en 1770 on l'apporta à Milan, où on le tint encore caché. Ce savant connaisseur en peinture conjectura que celle-ci avait été faite à Rome pour quelque princesse de Mantoue, ou plutôt pour la belle-sœur de Léon X. Il appuie sa conjecture sur ce que le peintre y a imité avec un rare talent la manière de Raphaël, qui était alors très-

goûtée à Rome. La madone peinte à Saint-Onuphre, et qui est absolument du même style, confirme encore cette opinion. Et, selon M. *Pagave*, cette ressemblance de manière était telle, dans la peinture de Mantoue, que ce fut ce qui détermina Léonard à prendre la précaution d'y mettre son chiffre, afin que la postérité ne pût attribuer son ouvrage à *Raphaël*. Cette supposition n'offre rien d'invraisemblable. Les grands écrivains et les grands peintres sont conduits pour ainsi dire pas à pas vers un même type de perfection. Et quiconque voudra comparer les portraits qui nous restent de ces deux hommes célèbres, démêlera dans chacun d'eux l'expression d'une ame également noble, sensible, ingénieuse, et toujours ardente à chercher l'imitation du beau. On n'aura donc aucune peine à croire que tous les deux conduits par un génie semblable, à aimer, à admirer la nature dans tout ce qu'elle a de sublime, en aient tiré des productions qui semblent appartenir au même pinceau (1).

Tel est le portrait de *Léonard* de *Vinci*, que l'on distingue parmi ceux des autres peintres de la galerie royale de Florence, et où il est représenté dans un âge qui s'accorde assez bien avec l'époque à laquelle il paraît avoir été peint. La tête, par l'expression qui l'anime, l'emporte sur tous les autres portraits qui se trouvent dans la même salle. Telles sont encore, une autre tête que l'on voit dans une salle différente, et qui passe pour être le portrait de *Raphaël;* et cette demi-figure d'une jeune religieuse que le *Bottari* a vantée avec tant de passion, et que l'on montre dans

(1) Amoretti, *Memorie istoriche di Leonardo Vinci*, p. 105.

le magnifique palais du *marquis Nicolini*, comme l'une des choses les plus rares.

Telles sont enfin, à Rome, d'autres peintures que l'on admire dans les galeries de plusieurs princes; on distingue parmi celles-ci, dans le palais Doria, le tableau appelé la *dispute de J.-C.*, et le portrait que l'on croit être celui de la reine Jeanne. Dans le palais *Barberini*, la *Vanité* et *la Modestie*, dont l'exécution et la couleur n'ont jamais pu être imités par aucun pinceau. Puis dans celui des *Albani*, une Vierge qui semble demander à l'Enfant-Jésus, un lys qu'il tient dans sa main, tandis que celui-ci se recule, comme s'il ne voulait point le donner : cette composition a une grace impossible à décrire, et le *Mengs* la place au-dessus de toutes celles qui composent cette précieuse collection.

Mais ce serait une conjecture bien hasardée, que de vouloir déterminer l'époque de chaque tableau, et de ceux d'un peintre surtout, qui fut grand de bonne heure, qui tenta sans cesse des routes nouvelles, et qui souvent abandonna ses ouvrages avant de les avoir achevés.

Lorsque cet homme célèbre fut parvenu à l'âge de 63 ans, il paraît qu'il renonça pour toujours à son art. François Ier qui vit son *Cénacle* à Milan, vers l'an 1515, essaya de le faire détacher du mur pour le porter en France : n'ayant point réussi dans son dessein, il conçut celui d'y emmener avec lui l'auteur, quoiqu'il ne fût plus jeune, et il l'invita à venir à sa cour. Le *Vinci* alors ne pouvait avoir beaucoup de peine à se détacher de Florence. Lorsqu'il y était revenu, il y avait trouvé dans le jeune *Buonarroti*, un rival

qui se mesurait déja avec lui, et qu'on lui préferait même dans les travaux publics à Florence et à Rome, parce qu'il produisait des résultats, là où le Vinci (si nous en croyons le Vasari), ne produisait souvent que des paroles (1). On sait qu'il y eut de l'animosité entre eux; et Léonard, voulant assurer son repos que cette espèce de rivalité commençait à troubler, passa en France où il mourut en 1519, sans y laisser aucune de ses productions.

Imitateurs de Léonard.

Son style, quoiqu'il fût assurément digne d'être imité, n'eut point à Florence la vogue que nous lui verrons prendre à Milan; et il ne faut point s'en étonner. Le *Vinci* ne laissa aucun de ses ouvrages dans les édifices publics de la première de ces deux villes : il n'y forma point d'élèves; et il paraît que *Salai*, dont nous parlerons en passant en revue les peintres de Milan, était auprès de lui à Florence *in grado di creato*, suivant l'expression usitée alors; c'est-à-dire comme une espèce de domestique. On voit dans la ville des peintures de maîtres inconnus qui se trouvent entre les mains de quelques particuliers, et qui semblent appartenir au pinceau de Léonard. Les marchands de tableaux les vantent même comme étant du nombre de ses productions, et ajoutent sérieusement qu'elles ont coûté des sommes considérables. Il est possible qu'elles soient du *Salai*, ou de quelqu'autre des imitateurs de *Vinci*, qui ne se firent point scrupule de profiter de ses cartons, de ses es-

(1) Cette lenteur fut cause que Léon X se refroidit pour lui, et ne lui accorda point l'appui qu'il prêtait d'ordinaire aux hommes à talent.

quisses, et du petit nombre de ses tableaux. Celui des Florentins qui, selon l'histoire, lui appartient le plus authentiquement comme disciple, est un *Laurent de Credi* dont le véritable nom de famille était *Sciarpelloni*. Formé à l'école du *Verrocchio*, ainsi que le Vinci, il suivit des principes assez conformes aux siens; patient et recherché dans sa manière à l'exemple des modernes, il eut moins de moelleux et de délicatesse que ceux-ci. Il copia un tableau de *Léonard*, qui fut envoyé en Espagne, et il l'imita avec tant d'exactitude, que l'on ne pouvait distinguer la copie de l'original. On trouve dans la plupart des maisons de Florence des saintes familles peintes de sa main, avec une grace et une originalité qui rappellent Léonard : j'en ai moi-même acheté une qui représente la Vierge avec l'Enfant-Jésus dans ses bras; à côté d'elle est le petit Saint-Jean vers lequel elle est tournée, comme lui adressant une réprimande, tandis que l'enfant paraît s'éloigner d'un air craintif. Cette composition est charmante quoiqu'elle ne s'accorde pas précisément avec la nature du sujet.

Lorenzo di Credi.

Plusieurs tableaux de *Credi*, que le *Bottari* n'avait point vus dans les galeries publiques, en font partie aujourd'hui. De ce nombre est celui qui représente Saint-Nicolas et Saint-Julien; il est placé dans l'église de Sainte-Marie-Madelaine, et le *Vasari* le propose comme un modèle de perfection en peinture pour son extrême fini : on voit aussi à Sainte-Claire une crêche de la main de *Laurent*. Il n'a fait aucun ouvrage où les têtes soient plus belles, les expressions plus animées, les paysages plus soignés, et le coloris plus parfait dans toutes les parties du tableau. On y

trouve, ainsi que dans plusieurs de ses autres peintures, une imitation très-marquée de Léonard et de *Pierre Pérugin*, autre ami de *Credi*; mais il y mêle une sorte d'originalité qui fut depuis imitée avec succès par son élève *Gio. Antonio Sogliani.*

Gio. Antonio Sogliano.

Ce dernier vécut pendant vingt-quatre ans avec *Laurent*, et, à son exemple, aima mieux peindre moins pour peindre mieux que ses autres contemporains. Il se conforma, dans quelques details, au style de *Porta*; mais son génie le portait moins en général à suivre la manière large de cet artiste, qu'à imiter la simplicité et la grace de celui qui avait été son maître. Il en est peu de la même école qui puissent lui être comparés pour la vérité, soit dans le *nu*, soit dans les draperies, et aussi pour l'art avec lequel il savait donner à ses physionomies l'expression de l'*honnêteté*, *de la douceur*, *de l'aménité*, *de la bienveillance.* Le *Vasari* n'a point oublié dans sa description l'éloge de ces qualités de *Sogliani.* Celui-ci eut véritablement un talent particulier pour imprimer sur le visage de ses saints le caractère de la vertu, et pour donner celui du vice à la figure des pervers. On ne saurait en citer un exemple plus frappant que les têtes d'Abel et de Caïn, représentés dans la cathédrale de Pise. Il donna pour fond, à cette composition historique, un paysage qui seul aurait suffi pour faire la réputation d'un peintre : il produisit avec le même bonheur, et dans l'exécution de la figure et dans le choix du site, le saint *Arcadius* en croix, qui fut transporté, de l'église où il avait d'abord été placé, à celle de St.-Laurent de Florence, où on le voit aujourd'hui. *Sogliani* eut pour concurrents à Florence, *Pernio* del Vaga, le *Mecherino*

et *Andrea del Sarto*, auquel on reprochait sa lenteur, mais dans lequel on aimait cette simplicité aimable et cette élégance parfaite qu'il conserva toujours. Des connaisseurs ont donné des éloges à plusieurs des peintures de Sogliani, dans lesquelles il s'approcha presque de la manière de Raphaël, ce que l'on a aussi remarqué à l'égard de *Luini* et de quelques autres peintres de l'école de *Leonard*. Il eut des disciples qui s'attachèrent ensuite à d'autres maîtres; mais l'on peut regarder comme entièrement formé par lui un *Zanobi de Poggino* qui remplit la ville d'une quantité de tableaux oubliés aujourd'hui. Zanobi Poggino.

On reconnaît pour un heureux imitateur du *Vinci*, et l'on pourrait presque comparer à *Luini* même, un autre peintre, dont on voit un tableau à Bologne dans la sacristie de Santo Stefano; cette peinture représente un St.-Jean dans le désert, et porte cette inscription : *Jul. Flor.* On a cru qu'elle désignait le nom de *Julius Florentinus*, auteur inconnu; mais on doit lire ainsi: *Julianus Florentinus*, et attribuer cet ouvrage au *Bugiardini*: nous apprenons du *Vasari* que *Giuliano Bugiardini* avait été à Bologne; qu'il peignit à *St-François*, une madone entre deux saints que l'on y voit encore; et qu'il n'est aucun style dont il ait approché davantage que celui de *Léonard*. En observant attentivement le goût et la manière de ce tableau, l'on trouve que le St.-Jean doit être de la même main, aussi bien qu'une crêche placée chez les chanoines de San Salvator, et quelques autres peintures qui appartiennent à des habitants de la ville, et portent la même inscription. Si l'on devait s'en rapporter au *Vasari*, *Giuliano* serait regardé comme un peintre Giuliano Bugiardini.

médiocre, quoique soigneux jusqu'à l'excès dans son travail, et par cette raison même, d'une extrême lenteur : il devait aussi, selon le même historien, appartenir à toute autre école qu'à celle de *Vinci ;* car il en parle comme d'un condisciple de *Buonarroti*, qui servit d'aide à l'*Albertinelli*, et coloria quelques tableaux du *Frate* : il faut cependant examiner, si le Vasari ne s'est point trompé dans cette occasion, ainsi que dans d'autres, en n'accordant point au talent de *Giuliano* l'estime qui lui était due ; et si cette erreur ne lui a point fait négliger d'étudier le style et les ouvrages de cet artiste. Il l'a représenté comme un homme simple, comme une image vivante de la pauvreté contente, comme un admirateur des madones que son propre pinceau avait produites, comme un fou ridicule qui se prodiguait des louanges à lui-même, et qui se rendit, par là, l'objet des railleries de *Michel-Ange. Giorgio* qui cherchait à égayer le lecteur, en traçant le caractère de l'homme, n'a peut-être point assez apprécié le mérite du peintre. La preuve en est dans le mépris avec lequel il décrit le martyre de Ste-Catherine, que *Giuliano* avait fait pour *Santa Maria Novella*. Le *Bottari* dit expressément que *cet ouvrage est digne d'admiration*; non-seulement pour les soldats, tracés d'abord au charbon par *Buonarroti*, et peints ensuite par *Giuliano*, qui sans ce secours n'aurait su comment finir son tableau; mais encore pour le reste de sa composition. Ce qui paraît hors de doute, c'est que cet artiste n'eut pas beaucoup d'invention, et qu'il n'adopta aucune manière très-prononcée. Il emprunta çà et là les idées des autres peintres, espèce d'infidélité qui est surtout très-visible

dans la crêche dont nous avons parlé, et où l'on retrouve jusqu'au style du Frate. Quoi qu'il en soit, lorsque l'on considère chacune de ses figures isolément, on ne peut s'empêcher de reconnaître qu'il est très-heureux dans ses imitations. Son St.-Jean-Baptiste lui valut une grande réputation à Bologne; et il fit à Florence une grande quantité de madones et de saintes familles, qui, aussi-bien que ses peintures de Bologne, sont reconnaissables à la manière de fondre les couleurs, à la pesanteur des formes, et à l'expression des bouches, qui *grimacent* le sentiment de la tristesse, lors même que le sujet ne l'exige point. On voit un de ces tableaux dans la maison des illustres *Orlandini*.

Michel-Ange Buonarroti, dont les mémoires furent publiés pendant sa vie par deux de ses disciples (1), naquit ving-trois ans après *Léonard*. Il eut comme ce dernier un esprit supérieur, et avait de ces saillies heureuses que l'on peut comparer à celles des anciens peintres grecs, dont on lit les célèbres réparties dans le *Dati*. Il fut même, plus qu'aucun d'eux, orateur brillant et dialecticien habile. Mais il n'était point né comme le Vinci pour le genre aimable et gracieux; son génie était plus vaste, et d'un caractère plus décidé. Aussi excella-t-il dans les trois arts que plusieurs de ses prédécesseurs avaient cultivés à la fois; et il laissa dans chacun d'eux des modèles qui auraient suffi pour immortaliser plusieurs artistes, si ses tableaux, ses statues et ses édifices, eussent appartenu à trois auteurs dif-

Michel-Ange Buonarroti.

(1) Le Vasari, qui publia la vie de Michel-Ange en 1550, et l'augmenta dans une édition subséquente. Et *Ascanio Condivi* de Ripatransone, qui l'imprima en 1558, dix ans avant la mort de Buonarroti.

férents. A l'exemple de Léonard il donna, dès son enfance, des preuves de talent, qui obligèrent Domenico Ghirlandaja son maître à convenir qu'il en savait moins que lui. *Domenico*, ne pouvant supporter la supériorité que son propre frère *Benedetto* avait sur lui en peinture, envoya celui-ci en France, et, ne redoutant pas moins le brillant génie de Michel-Ange, le dirigea vers la sculpture. Ce fut alors que Laurent le magnifique, voulant faire refleurir dans sa patrie la sculpture, qui y tombait en décadence, et ayant rassemblé dans ses jardins de Saint-Marc un grand nombre de statues antiques, dont il avait confié le soin à un Bertold, élève de Donatello, demanda au *Ghirlandaja* un jeune homme qu'il crût capable de devenir un bon statuaire. Le Ghirlandaja lui donna Michel-Ange; et ce fut contre le vœu de *Louis*, son père, auquel cet art paraissait moins digne de sa noblesse. Cependant il n'eut point à regretter le choix que l'on avait fait de son fils. *Laurent*, satisfait dans le désir qu'il avait exprimé, avança la fortune de *Louis*, et reçut *Michel-Ange* dans son palais, non pas comme un homme dont il payait les travaux, mais comme un membre de sa famille. Il l'admettait à sa table parmi ses enfants, avec le Poliziano, et tous les autres savants qui étaient en faveur à cette cour. Pendant les quatre années qu'il y passa, il orna son esprit de tous les genres de culture, et fit surtout une étude particulière de la poésie. Le Vasari rapporte qu'il composa des sonnets, et qu'il eut un goût passionné pour Dante, ce chantre divin des doctrines mystérieuses, qui plane à une si grande distance au-dessus des hommes ordinaires (1). Il étudia le dessin dans la

(1) Il eut pour ce poète une partialité extrême, et représenta

chapelle de *Masaccio*, et copia l'antique dans les jardins de Médicis. Il devint savant en anatomie; et cette science, à laquelle, dit-on, il consacra douze années, quoique sa santé en souffrît, décida par la suite du caractère de son talent et prépara l'immensité de sa gloire (1).

Caractère de son style.

Cette étude importante lui fit acquérir ce style qui l'a fait surnommer *le Dante* des beaux-arts. Ainsi que ce grand poète qui choisit de tous les sujets le plus difficile à chanter, et sut trouver dans cette matière abstraite les beautés qui lui ont mérité les épithètes de *grand* et de *profond;* Michel-Ange chercha ce qu'il y avait de plus épineux, de plus difficile dans le dessin, et se montra également profond et habile dans la manière dont il l'exécuta. L'homme, tel qu'il l'introduit dans ses tableaux, a les mêmes formes que Zeuxis choisit et imita toujours, au rapport de Quintilien (2). Comme le peintre grec il est nerveux, mus-

plusieurs de ses fictions dessinées à la plume dans un livre manuscrit qui, malheureusement pour les arts, a été perdu. Il voulut aussi contribuer à honorer sa mémoire par un tombeau magnifique; circonstance dont on trouve la preuve dans une requête adressée à Léon X. L'académie appelée *Medicea* y réclame les restes du divin poète; et parmi les noms des souscripteurs, on distingue celui de Michel-Ange avec son offrande. V. Gori, *Illustraz. alla vita del Condivi*, page 112.

(1) « Il projettait d'écrire un traité sur tous les mouvements « humains, et sur tous les effets extérieurs des *os*, avec une « théorie ingénieuse, qu'une longue expérience lui avait fait « trouver.....» V. le Condivi, page 117.

(2) *Zeuxis plus membris corporis dedit, id amplius atque augustius ratus; atque ut existimant Homerum secutus, cui validissima quæque forma etiam in fœminis placet.* Inst. or., lib. XII, c. 10.

culeux et robuste; ses raccourcis, ses attitudes sont toujours les plus difficiles; ses expressions sont pleines de noblesse et de vivacité.

Il y a d'autres points de comparaison entre le peintre et le poète. On pourrait reprocher à l'un et à l'autre une certaine affectation de savoir; et c'est ce qui a quelquefois autorisé les critiques à dire que Dante était plus théologien que poète, et que le Buonarroti était plus anatomiste que peintre. Enfin, l'on trouve que tous les deux montrent, à l'égard du *beau*, une sorte d'indifférence, qui souvent conduit le premier, et, (si l'on s'en rapporte à l'opinion de *Carracci* et de *Mengs*,) fait tomber le second dans la rudesse (1). Je ne prendrai point parti dans ces critiques, où tout dépend absolument du goût. Je ferai seulement remarquer au lecteur qu'un parallèle semblable ne doit point être poussé trop loin : car il est évident que *Dante*, en voulant affronter les plus grandes difficultés de la rime et des images, s'est quelquefois tellement écarté de la

(1) Ni l'un ni l'autre de ces grands hommes, cependant, ne censura *Michel-Ange* jusqu'à assimiler le *Christ* de la Minerve à un *misérable*, ainsi que l'auteur *dell' arte di vedere* a osé se le permettre. Mengs, qu'il estime moins qu'il ne le flatte, aurait eu honte d'employer cette expression et d'autres aussi inconvenantes; mais, c'est le propre des flatteurs, non-seulement d'approuver les sentiments de celui qu'ils flattent, mais encore d'y joindre l'exagération. Juvénal peint un caractère de cette espèce avec tout l'art qu'il savait mettre à découvrir les vices des hommes. V. satire III, v. 100.

> . . . . rides? majore cachinno
> Concutitur; flet si lachrymam conspexit amici,
> Nec dolet: igniculum brumæ si tempore poscas,
> Accipit endromidem; si dixeris æstuo, sudat.

véritable route, que l'on ne peut pas toujours le proposer pour exemple; tandis que *Michel-Ange*, dans chacun de ses dessins, dans chacune de ses esquisses, aussi-bien que dans ses plus grands ouvrages, sera toujours regardé comme le modèle le plus parfait dont on puisse recommander l'imitation : enfin, si, dans les productions du premier, l'on aperçoit souvent le travail, dans celles du second tout paraît facile et naturel (1). Il se plaisait à dire que l'on devait toujours avoir *le compas dans l'œil;* principe qu'il avait probablement puisé dans Diodore de Sicile, suivant l'expression duquel les Égyptiens avaient la mesure dans les mains, tandis que les Grecs l'avaient dans les yeux (2). Cet éloge pourrait s'appliquer avec justesse à notre célèbre peintre : car, soit qu'il se servît de la plume ou du crayon, ou du charbon, même pour un simple amusement, il se montrait pour ainsi dire infaillible dans toutes les parties du dessin.

Le *Buonarroti* a été appelé *Ange* par l'Arioste, qui, en faisant allusion à son nom, lui donne des louanges égales et pour la sculpture et pour l'art de peindre (3). Mais le Condivi et d'autres préférèrent son ciseau à son pinceau : à la vérité, il exerça le premier

Ses sculptures.

(1) Le Bottari avoue « qu'on y découvre quelque chose de « maniéré, mais qu'il le cache avec tant d'art qu'on a de la « peine à l'apercevoir. » Cet art, il faut en convenir, n'a été connu que d'un bien petit nombre de ses imitateurs.

(2) V. Winkelmann dans les *Gemme* du baron de Stochs, où il cite et commente le texte de cet historien, page 316.

(3) . . . . e quel che a par sculpe e colora
Michel più che mortal Angiol divino,
C. XXIII, 2.

avec plus d'application et plus de succès encore que le second. On n'a point une idée juste de la sculpture moderne, lorsque l'on n'a point vu son Moïse placé sur le tombeau de Jules II, à *Saint-Pierre dans les chaînes*, ni son Christ à la *Minerve*, ni sa Piété, à Saint-Pierre-Vatican, ni enfin ces statues que Florence possède dans *Saint-Laurent* et dans le palais du prince; édifices qui sont devenus les écoles de l'art depuis sa restauration. Je ne les exalterai cependant point autant que l'a fait le *Vasari*, lorsqu'il a dit, en parlant du grand *David* placé dans le vieux palais, « que cette « figure éclipsait la renommée de toutes les statues « antiques, soit grecques ou latines. » Je n'adopterai point non plus le jugement du *Bottari*, qui soutient que *Buonarroti* « a surpassé de bien loin les Grecs, « dont les statues, lorsqu'elles sont plus grandes que « nature, ne sont point aussi parfaites. » J'ai entendu plus d'une fois d'habiles connaisseurs dire que l'on faisait injure aux maîtres grecs, non-seulement en donnant la préférence aux modernes, mais aussi en admettant ceux-ci à la comparaison : quoi qu'il en soit, mon plan ne me permet pas de m'écarter trop loin de ce qui a pour objet *la toile et les couleurs* (1).

(1) Rien ne prouve davantage l'extrême distance qui exist entre les anciens et le Buonarroti, que la statue du Fleuve d *Museo Clementino*, dans laquelle *Michel-Ange* remplaça la tête le bras droit avec l'urne et quelques petits détails. Son style, côté de la véritable grandeur que l'artiste ancien avait impri mée à son ouvrage, semble forcé et exagéré. Ces observatio sont celles du commentateur de ce musée dans le T. I, page 7 et j'ai entendu prononcer le même jugement par le célèb chev. *Cavaceppi*.

Il n'est pas possible de citer un grand nombre de dessins de la main de *Michel-Ange*, qui ne peignit que très-peu; comme si, se voyant placé au premier rang comme sculpteur, il avait craint de ne paraître qu'au second ou au troisième dans la peinture. La plus grande partie de ses compositions, ainsi que nous l'apprenons du *Vasari*, ne furent qu'esquissées; et c'est par cette raison que, si quelque possesseur de collection peut se vanter d'avoir de ses dessins, aucun n'est en état de produire de ses peintures. On cite comme un chef-d'œuvre de conception le carton de la guerre de Pise, préparé pour concourir avec le *Vinci* dans la salle du palais public à Florence. *Mariette*, dans la lettre déja citée, suppose que le Vinci lui-même lui facilita par son exemple les moyens d'exécuter ce grand ouvrage; et il avoue en même temps que *Léonard* fut vaincu. Ses dessins.

Michel-Ange ne se contenta point de représenter la mêlée entre les Florentins armés et leurs ennemis, mais il supposa que l'attaque de ceux-ci avait lieu à l'heure à laquelle la plus grande partie des premiers se baignaient dans l'Arno. Cette fiction lui donna lieu de représenter sans vêtements ceux qui s'élançaient hors du fleuve pour s'armer et courir à la défense de leur ville. Il exécuta avec le plus rare talent les mouvements les plus difficiles, et des effets de raccourci que l'on n'avait point encore essayé de produire : en un mot, il déploya cette perfection inimitable qui lui valut le rang supérieur qu'il occupe parmi ses rivaux. Le *Cellini*, au troisième chapitre de sa vie, dit « que *Michel-* « *Ange*, lorsqu'il fit la chapelle du pape Jules, n'arriva « point à cette hauteur, et qu'il s'en fallut de plus de « moitié. »

Baccio Bandinelli.

Le *Vasari* ajoute, « que tous ceux qui ont étudié « d'après ce carton, et l'ont dessiné avec application, « se sont distingués dans leur art. » Il fait à cette occasion la nomenclature des meilleurs peintres florentins de cette époque, depuis le *Frate* exclusivement, et il leur associe *Raphaël* d'Urbin. Ici se présente un point de critique qui n'a point encore été assez développé, quoique l'on ait publié une foule d'écrits, soit contre l'assertion du Vasari, soit en sa faveur. Je ne suis point de l'avis de ceux qui pensent que les exemples de Buonarroti furent absolument indifférents pour le style du *Sanzio* qui ne lui ressembla en rien; il me semble même que ce serait faire injure à ce génie immortel, que d'imaginer qu'ayant profité comme il l'a fait de tout ce que l'art avait d'ailleurs de plus parfait, il ait négligé de se servir de pareils exemples. Je regarde donc comme certain, que *Raphaël* étudia aussi les productions de *Michel-Ange ;* d'ailleurs, il semble en faire l'aveu lui-même, ainsi que nous le rapporterons plus loin. L'on peut seulement contester au *Vasari* que *Raphaël* ait vu ce carton la première fois qu'il vint à Florence, parce qu'il ne s'y arrêta pas long-temps (1).

(1) Raphaël vint à Florence vers la fin de l'année 1504. *Lettere pittoriche*, T. I, page 2. Dans cette année *Michel-Ange* fut appelé à Rome et laissa son carton imparfait ; s'étant ensuite enfui de Rome où il craignait le ressentiment de Jules II, il l'acheva en trois mois, en 1506. On peut comparer le bref du pape dans lequel il rappelle Michel-Ange, *Lett. pitt.*, T, III, page 320, avec le récit du Vasari, T. VI, édit. flor., page 191. Pendant le temps que Michel-Ange fit cet ouvrage, il ne voulut jamais permettre que personne le vît, page 182; et lorsqu'il fut fini, il fut porté à la salle du pape, et y servit de modèle. Raphaël alors était déja

Ce carton célèbre a péri, et la voix générale accusa *Baccio Bandinelli* de l'avoir mis en pièces, soit pour que d'autres que lui ne pussent en profiter, soit parce que favorisant le *Vinci* et haïssant le *Buonarroti*, il voulait faire disparaître un objet de comparaison qui assurait la réputation du second aux dépens de celle du premier : ce fait n'a point été suffisamment prouvé; mais en le supposant vrai, le coupable qui fut grand dessinateur et grand sculpteur, ne saurait nous intéresser beaucoup comme peintre, car il n'a laissé qu'un très-petit nombre de tableaux. Ses ouvrages dans ce genre se réduisent presque à un Noé enivré, et aux *limbes* des SS. pères. *Baccio* renonça d'assez bonne heure à l'art de colorier; il avait suivi en cela l'exemple de Michel-Ange qui, ayant été appelé à Rome comme sculpteur par Jules II, abandonna presque entièrement la peinture : circonstance d'autant mieux prouvée, que lorsque le pape, vers l'an 1508, voulut lui faire peindre la voûte de sa chapelle, il s'en excusa, et fit en sorte de faire confier à *Raphaël* l'exécution de cet ouvrage.

Obligé de s'en charger, et étant absolument étranger au mécanisme de la peinture à fresque, il appela de Florence quelques-uns des meilleurs peintres en ce genre (1), pour s'en faire aider, ou plutôt pour ap-

de retour à Florence, et ce carton lui ouvrit peut-être la route qui devait le conduire à la perfection de son style, lequel, selon l'expression d'un savant Anglais, est, pour ainsi dire, entre celui de Michel-Ange et celui du Perugino.

(1) Il choisit les compagnons de ceux qui avaient peint dans la chapelle sixtine; *Jacopo di Sandro* (Botticelli), *Agnolo di Donnino*, grand ami de Roselli, l'aîné des *Indaco*, élève du

prendre leur art en les voyant travailler. Lorsqu'il eut acquis le degré d'expérience qui lui était nécessaire, il effaça tout ce qu'ils avaient fait, et se mit seul à l'ouvrage : il le termina jusqu'à la moitié, et l'exposa aux regards du public pendant quelque temps. Il s'occupa ensuite de l'autre moitié; et comme il procédait à ce travail avec une lenteur qui s'accordait mal avec l'impatience du pape, le pontife eut recours aux menaces pour l'exciter à plus de promptitude ; ce qui lui fit terminer le reste dans l'espace de vingt mois seulement. J'ai dit *seulement*, parce qu'il était d'un goût si délicat, que rien ne pouvait le satisfaire; et comme dans ses ouvrages de sculpture, il n'y avait point de trépan, point de lime, point de ciseau qu'il ne préparât de sa propre main, de même en peinture, « il ne se contentait point d'enduire lui-« même la toile ou la muraille et de faire les autres « préparations nécessaires ; mais il allait jusqu'à broyer « lui-même ses couleurs, ne se fiant ni aux fabricants, » ni à ses garçons (1). » C'est dans cette chapelle que l'on voit ces figures si majestueuses et si expressives des prophètes et des sibylles, dont la manière, selon l'opinion de Lomazzo, qu'on peut regarder comme un juge impartial puisqu'il appartient à une autre école, « *est la meilleure que l'on puisse trouver dans le monde entier* (2). » En effet, l'imposante gravité

Ghirlandaja, tous peintres médiocres. Il appela aussi le *Buggiardini*, le *Granacci*, et *Aristote* de San Gallo, dont nous parlerons ailleurs avec plus d'étendue.

(1) Le Varchi, dans l'*Oraison funèbre*, page 15.

(2) *Idea del tempio della pittura*, page 47 de l'édition de Bologne.

des physionomies, la sévérité de leurs regards, l'effet neuf et extraordinaire des draperies, l'attitude et le geste même, tout annonce des mortels auxquels Dieu adresse la parole, ou par la bouche desquels Dieu parle lui-même : parmi tant de merveilles, celle qui frappe le plus le *Vasari*, est « Isaïe qui, absorbé dans « ses pensées et tenant une de ses mains dans le livre, « pour marquer l'endroit où il en est resté de sa lec- « ture, a l'autre bras et le coude posés sur le même « livre, et appuie sa tête sur sa main, tandis qu'un « des jeunes hommes qui se trouvent derrière lui, « l'appelle ; le prophète tourne seulement sa tête, sans « rien déranger de tout le reste.......... Cette figure, « étudiée avec application, suffirait pour enseigner les « vrais principes de l'art, et former un bon peintre. » *Michel-Ange* ne déploya pas moins de talent dans ses compositions de la création du monde, du déluge, de la Judith, et dans les autres qui sont distribuées sur la grande voûte. Tout est variété et originalité dans les vêtements, dans les raccourcis, dans les attitudes; tout est nouveauté dans le dessin, et dans l'ordonnance. Enfin, lorsqu'on examine sur les parois de cette église les productions de *Sandro*, et de ses émules, et qu'en élevant ensuite ses regards vers la voûte, on voit Michel-Ange qui *plane ainsi qu'un aigle au-dessus de tous les autres*, l'on a peine à concevoir qu'un homme qui n'était point exercé dans la peinture, ait, presque dans son premier ouvrage, surpassé les meilleurs peintres anciens, et ouvert une route nouvelle aux modernes.

Sous les pontificats suivants, *Michel-Ange* continuellement occupé à des ouvrages de sculpture et

d'architecture, ne peignit presque plus, jusqu'à ce que Paul III l'eut obligé à reprendre son pinceau; voici à quelle occasion. Clément VII avait conçu l'idée de lui faire exécuter dans la chapelle Sixtine deux autres grands sujets d'histoire, savoir : la chûte des anges rebelles au-dessus de la porte, et le jugement universel, sur la façade opposée, au-dessus de l'autel. Michel-Ange avait fait des études pour la composition du jugement dernier, et Paul III informé de cette circonstance, l'obligea à mettre ses esquisses en œuvre; ou, pour parler avec plus d'exactitude, il l'en *pria*; car il alla lui-même, accompagné de dix cardinaux, à la maison de Michel-Ange, honneur insigne, et unique dans les fastes de l'art. Le pontife, persuadé par F. *Sebastiano del piombo*, désirait que cette peinture fût faite à l'huile. Cependant il ne l'obtint point, *Michel-Ange* lui ayant déclaré qu'il ne voulait l'entreprendre qu'à fresque, parce que l'art de colorier à l'huile appartenait selon lui aux femmes, ou aux gens paresseux et indolents. Il fit donc jeter à terre l'enduit que le *Frate* avait préparé, et le fit refaire à son gré; il acheva son ouvrage après huit ans de travail, et l'exposa aux regards de la multitude en 1541. Si dans la peinture de la voûte il n'avait pu être complètement satisfait de lui-même; s'il n'avait pu la retoucher à sec en quelques endroits, il lui fut aisé de s'en dédommager dans ce vaste tableau, et d'y déployer toute l'étendue de son talent; il peupla cet espace d'une multitude innombrable de figures éveillées au son de la trompette dernière. Il y plaça des légions de bons et mauvais anges; et les élus et les réprouvés, les uns sortant de la tombe, les autres y demeurant;

quelques-uns s'élèvent pour recevoir leur récompense; d'autres en plus grand nombre sont traînés au supplice.

Critique et défense de Buonarroti.

Quelques critiques, ainsi que le *Bottari* le raconte (*), en comparant cette peinture avec celles de plusieurs autres artistes, out cru la rabaisser en prétendant qu'elle aurait pu être infiniment plus parfaite, et pour l'expression, et pour le coloris, et pour la composition, et pour l'élégance des contours. Mais, le *Lomazzo*, le *Felibien* (1) et d'autres, n'en reconnaissent pas moins *Michel-Ange* comme le premier des maîtres, dans cette partie de l'art où il se montra si supérieur dans tous ses ouvrages, et principalement dans ce jugement dernier. Le sujet même semblait moins être choisi que créé expressement pour lui. Aucune autre scène ne pouvait être mieux assortie à un génie si vaste et si savant dans le dessin des formes humaines, qu'un monde entier d'hommes rappelés à la vie. Aucune histoire ne pouvait être plus conforme à une imagination aussi tragique, que le jour de la colère de Dieu. Il voyait très-bien que tous les autres genres de mérite étaient en quelque sorte le domaine de *Raphaël*; mais il voyait aussi que lui seul pouvait l'emporter dans celui-ci : et peut-être il espèra que la postérité le proclamerait le premier des peintres, en le voyant dominer ainsi dans le plus difficile de l'art. Le *Vasari*, son confident et le dépositaire de ses projets, paraît faire allusion à quelque chose de

(*) T. VI, page 398.

(1) *Trattenimenti sopra le vite e sopra le opere di eccellenti pittori*, T. I, page 502.

semblable dans deux passages de la vie de ce grand peintre (*). Il nous indique que *Michel-Ange*, « tout « entier à la plus grande difficulté de l'art, qui réside « dans l'imitation des formes humaines, négligea l'a- « grément du coloris, et les choses de caprice et de « fantaisie. » *Et ailleurs*, « on ne voit dans ses pay- « sages, ni arbres, ni maisons : on n'y trouve pas « même ce caractère de variété, et ces embellissements « de l'art auxquels il ne s'applique jamais, comme « s'il eût craint d'abaisser son génie à des détails sem- « blables. »

Mais je ne puis supposer dans *Michel-Ange* un orgueil si ridicule, ni une pareille négligence à se perfectionner dans un art qui, ayant pour objet l'imitation de tout ce qui existe dans la nature, ne peut se limiter ni à une seule chose, telle que le nu, ni à un seul genre, tel que le terrible, qui caractérisait surtout le talent de *Michel-Ange*. Je crois plutôt que, sentant sa force pour suivre cette route, il n'en chercha point d'autres ; il la parcourut comme un terrein dont il était le maître, et (ce que l'on ne peut approuver), il ne voulut souffrir aucun frein, il ne voulut se soumettre à aucune règle ; il avait même tellement rempli de nudités cette peinture du jugement dernier, qu'il courut le danger que son ouvrage ne fût perdu pour la postérité ; car Paul IV, par un excès de zèle pour la décence du sanctuaire, voulait faire couvrir de blanc cette admirable composition. Il eut beaucoup de peine à se contenter que l'on en corrigeât l'extrême licence au moyen de quelques voiles qui y furent ajoutés par

(*) P. 245 et 253.

Daniel de Volterra; ce qui fit donner à ce dernier par les Romains, toujours enclins à la raillerie, le surnom de *Brachettone* (1).

D'autres critiques ont indiqué plusieurs corrections que cet ouvrage laisse à désirer et par rapport aux mœurs, et par rapport à l'art même. On a reproché à l'auteur d'avoir mêlé indistinctement le sacré avec le profane, comme les anges de l'Apocalypse avec le nautonnier de l'Achéron; le Christ, juge suprême, *avec Minos* qui trace le cercle à chacun des damnés: profanation à laquelle il ajouta la satyre, en donnant à cette tête de Minos les traits d'un maître des cérémonies qui avait dit en présence du pape, que cette peinture était faite pour une salle de bains et non pour une église (2). Quoi qu'il en soit, ce n'est point sous ces rapports qu'on doit le prendre pour exemple. Le *Scanelli*, dans son *microcosme*, voudrait qu'il eût plus de variétés dans les proportions et de mouvement dans les muscles, selon les âges différents de ses personnages. Cependant le même écrivain désigne comme l'auteur de cette dernière critique le *Vinci*, mort, dit-il, en 1519; mais cette assertion renferme un anachronisme manifeste. L'Albani dit, « d'après le Malvasia (*), que si Michel-Ange avait vu Raphaël, il « aurait mieux représenté l'épisode des spectateurs qui « se tiennent derrière J.-C. jugeant les hommes. »

(1) Le Culottier, *Lett. pitt.*, T. III, lett. 227. Rosa, sat. III, page 8.

(2) Salvator Rosa, dans la sat. III, page 84, rapporte la réprimande que le prélat fit à Michel-Ange sur son défaut de modestie, même à l'égard des saints, qu'il avait représentés sans aucuns voiles.

(*) T. II, page 254.

Je ne sais si c'est dans la composition ou dans la perspective, qu'il trouve sujet d'exercer sa censure (1). Mais je sais que l'on peut encore relever ici un anachronisme; car, les expressions de l'Albani semblent indiquer que le jugement universel était déja achevé, lorsque *Raphaël* vint à Rome.

Il faut néanmoins remarquer que l'Albani rendit justice au mérite éminent de *Michel-Ange*, et qu'il distingua, non pas seulement trois *Princes* de la peinture, comme on le fait communément aujourd'hui; mais qu'il regarda le *Buonarroti* comme le quatrième, jugeant que pour les formes et pour la grandeur, il l'emportait même sur *Raphaël*, sur le *Corrège*, et sur le *Titien* (*). On peut convenir en outre que dans les genres divers de talent, où ces trois grands hommes sont placés au premier rang, il sut aussi se distinguer lorsqu'il le voulut. C'est un préjugé très-répandu, que celui qui refuse à *Michel-Ange* d'avoir eu le sentiment de la beauté et de la grace. Mais son Eve de la chapelle Sixtine, qui, en ouvrant les yeux à la lumière, se tourne vers son auteur dans une si belle attitude, est une composition du genre le plus aimable, et ne serait désavouée par aucun peintre de l'école de *Raphaël*.

Cette figure ne fut pas la seule de la grande voûte pour laquelle *Annibal Carrache* manifesta sa prédilection; mais il y distingua un grand nombre d'autres figures nues qu'il se proposa même pour modèles, de

(1) Il est aussi critiqué par d'autres par rapport à la perspective. V. le P. M. della Valle dans la *Prosa recitata in Arcadia* en 1784, page 260 *del Gior. pis.*, T. 53.

(*) Malv. II, 254.

préférence à celles du jugement dernier qui lui parurent trop anatomiques, si l'on en croit le *Belcori*(1). Il n'eut certainement ni autant d'art, ni autant de délicatesse que le *Corrège* dans le clair-obscur ; mais les peintures du Vatican ont une vigueur et un relief tels, que le *Refesthein* très-grand connaisseur, dont nous verrons l'éloge plus loin, lorsqu'il passait de la chapelle de Sixte à la salle farnesienne, ne manquait jamais de faire remarquer aux étrangers qu'il guidait et qu'il instruisait à-la-fois, combien les *Carraches* eux-mêmes étaient en arrière du *Buonarroti*, dans ce genre de perfection. Son coloris a été jugé moins favorablement par le Dolce dans son *dialogue sur la peinture* ; mais il faut se rappeler que celui-ci était passionné pour le Titien et pour l'école vénitienne. Personne assurément ne peut disconvenir que le coloris de *Michel-Ange*, dans ses peintures de la chapelle, ne soit plein de verve, et parfaitement en harmonie avec le dessin (2). Tel devait être aussi celui de ses deux sujets d'histoire de la chapelle *Paolina* ; le crucifiement de Saint-Pierre et la conversion de Saint-Paul, sur lesquels l'action du temps a été trop nuisible, pour qu'il soit possible d'en parler avec exactitude.

Peintures moins remarquables de Buonarroti.

Hors de ces deux chapelles, on ne voit publiquement aucune de ses peintures, et ce que l'on indique sous son nom dans les galeries, est pour la plupart d'une autre main. Pendant son séjour à Florence, il fit pour Alphonse, duc de Ferrare, une très-belle Léda, qui cependant changea de destination parce

(1) *Vite de' Pittori*, etc., page 44.
(2) *Idea del tempio della pittura*, page 41.

que *Michel-Ange*, offensé par un courtisan que le prince avait chargé de la lui demander, refusa de la donner : il en fit présent à *Antonio Mini*, son élève, qui la porta en France où il la vendit. Le *Vasari* raconte que c'était un très-grand tableau peint à la détrempe avec une délicatesse exquise; et *Mariette*, dans ses notes sur le *Condivi*, affirme qu'il l'a vu, mais qu'il était fort endommagé : cependant il crut y apercevoir que *Michel-Ange*, oubliant sa manière habituelle, s'était rapproché de celle du Titien. Mais cette expression donne lieu de soupçonner que cette peinture n'était qu'une copie faite par quelque bon peintre à l'huile ; d'autant plus que, selon d'Argenville, l'original avait été brûlé au temps de Louis XIII. Un des tableaux de *Buonarroti* représentant la Vierge avec l'Enfant-Jésus debout sur une pierre auprès de son berceau (figures de grandeur naturelle), passe pour avoir appartenu autrefois à l'illustre maison des Mocci (Mozzi) de Florence; cet ouvrage fut ensuite porté dans l'église de Burgos, où, dit-on, il existe toujours (1). *Michel-Ange* fit encore un tableau de forme ronde représentant la sainte famille, avec quelques figures nues dans le lointain. Cette peinture, qui appartient dans l'origine à *Agnol Doni*, est aujourd'hui dans la tribune de la galerie de Florence, et s'est parfaitement conservée. *Richardson* et d'autres ont vanté la vigueur de ses teintes, mais elle est à la détrempe; et, placée au milieu de celles des meilleurs maîtres de chaque école qui, sur ce grand théâtre de l'art, se redoutent pour ainsi dire les uns les autres, elle

(1) Conca, *Descr. odeporica della Spagna*, T. I, page 24.

paraît peut-être la plus savante, mais la moins belle de toutes ces compositions. Son auteur y semble sans contredit le plus habile des dessinateurs, mais en même temps le plus faible des coloristes. La perspective aérienne y est même négligée, en ce qu'il n'a point observé la dégradation de la lumière, par rapport à l'éloignement des personnages; défaut qui n'était point rare à cette époque. Il serait difficile de reconnaître son style, dans quelques autres tableaux plusieurs fois répétés et presque médiocres, qui lui sont attribués et que l'on montre dans les galeries de Florence, de Rome et de Bologne.

Les catalogues de la galerie impériale de Vienne, et des galeries royales d'Espagne, nomment aussi le crucifix (1), la piété, le sommeil de l'Enfant-Jésus, et la prière dans le jardin, qui offrent à la vérité le caractère de dessin de *Michel-Ange*, mais qui furent vraisemblablement exécutés par un autre pinceau. Le silence du *Vasari* le prouve; on en est d'autant plus

(1) La plupart des ignorants croient que Michel-Ange *mit un homme en croix et l'y laissa mourir pour pouvoir exprimer au naturel l'image du Sauveur crucifié.* V. Dati, dans les *Additions* à la vie de *Parrasio*, duquel on raconte cet homicide. Cet anecdote sur Parrasio n'est peut-être qu'une fable; mais on ne peut certainement douter que ce trait attribué à Michel-Ange, n'en soit une. Ses *crucifiements* sont les plus nombreux ; tantôt ils sont isolés, tantôt accompagnés de la Vierge-Marie et de Saint-Jean; tantôt entre deux anges qui en recueillent le sang. Le *Bottari* en cite un grand nombre dispersés dans plusieurs galeries et auxquels on peut ajouter ceux du palais *Caprara*, de M. *Bonfigliuoli*, et de *MM. Biancani* à Bologne. Le comte *Chiappini* en possède un très-beau à Plaisance, et l'on en voit un autre dans l'église du séminaire de Ravenne.

persuadé en observant leur fini; car ce genre de mérite ne pouvait être celui d'un auteur qui perfectionna très-rarement, même ses ouvrages de sculpture : enfin, rien ne le démontre mieux que l'opinion de *Mengs*, et de tous les connaisseurs que j'ai consultés pour m'en éclaircir. Il est possible que dans le principe quelqu'une de ces compositions ait été coloriée par ses conseils, parce que l'on retrouve dans quelques endroits, des teintes qui ne sont point étrangères à son style. Des copies en auront été tirées; les unes par des Flamands, ainsi que l'indique la couleur : les autres, par des Italiens de différentes écoles, que l'on distingue par la diversité de leurs teintes.

Élèves de Buonarroti. Pietro Urbano. Antonio Mini. Ascanio Condivi.

Je n'exclus point du nombre de ces copies celles qui furent faites par les élèves de *Michel-Ange*, et qui sont aussi médiocres que les autres, selon la description qu'en donne le *Vasari*. Il nomme ceux qui demeurèrent dans la maison de leur maître; comme *Pietro Urbano* de Pistoje, disciple intelligent, mais qui ne pouvait souffrir la fatigue du travail; *Antonio Mini*, florentin, et *Ascanio Condivi* de Ripatransone, tous deux aussi dépourvus de talent que remplis de bonne volonté pour en acquérir; aussi ne produisirent-ils rien de mémorable.

Filippi. Marco da Pino. Castelli. Gaspar Bacerra. Alonzo Berrugese.

Les Ferrarais rapportent à la même école leur *Filippi*, tout-à-fait ignoré du *Vasari*, mais qui aurait mérité d'en être connu. Le *Lomazzi* y introduit *Marco* da Pino : le *Palomino* leur associe, et le *Castelli* de Bergame, sur le maître duquel, à Rome, tous nos écrivains gardent le silence, et *Gaspard Bacerra*, peintre né dans l'Andalousie, et qui jouit d'une grande célébrité en Espagne; enfin *Alonzo Berrugese*, que

le Vasari a seulement mis au nombre des artistes qui étudièrent le *carton* de Michel-Ange à Florence avec le *Franco* et d'autres étrangers, mais il ne le compte point parmi ses disciples.

Dans l'histoire de la peinture, en Espagne, on admet généralement un Romain que les Espagnols nomment *Matteo Perez d'Alessio* ou d'*Alessi*. Ils racontent qu'il fit un séjour de plusieurs années à Séville, où il laissa un grand nombre d'ouvrages, parmi lesquels domine dans la cathédrale un grand Saint-Cristophe, qui lui fut payé 4,000 écus. Ils ajoutent que *Louis Vargas*, élève transcendant de *Perino del Vaga*, étant revenu de Rome, l'*Alessi* lui céda volontairement sa place et retourna en Italie, où le *Preziado* le distingue parmi tous les autres; il prétend le reconnaître, même à Rome et dans la *Sixtine*, où il lui attribua deux sujets historiques peints *vis-à-vis du jugement de son maître*; mais ces deux sujets sont l'ouvrage de *Matteo* de Leccio, qui s'efforça de contrefaire Michel-Ange, puis le Salviati, et qui ne réussit qu'à inspirer un sentiment de pitié à *Taja*, aussi-bien qu'à tous ceux qui sont doués de la moindre lueur de bon sens. Il acheva ce travail sous le pontificat de Grégoire XIII; et jamais il n'appartint à l'école de *Michel-Ange*, non plus que le prétendu Alessio (1); nom supposé, comme on le verra

Matteo Perez d'Alessio.

(1) Le Bottari, dans ses notes sur les lettres du *Preziado*, met en doute si ce prétendu disciple de Michel-Ange ne fut point *Galeazzo Alessi*, et il remarque en même temps que celui-ci fut plutôt architecte que peintre; mais je serais assez tenté de croire que le *Matteo* duquel il est question, pourrait bien être ce Matteo de *Lecce*, ou de *Leccio* qui a été nommé plus haut, et que par une de ces erreurs que le *Clarche* dans

dans la note où nous le reléguons, pour passer sans tarder davantage aux peintres dont *Buonarroti* fut réellement le maître.

Nomenclature de ceux qui exécutèrent les dessins de Buonarroti. F. Sebastiano.

Une multitude de figures et de compositions historiques furent dessinées par *Michel-Ange*, et exécutées à Rome par *F. Sebastiano del Piombo*, habile coloriste de l'école vénitienne. Telles sont la *Déposition de Croix* à Saint-François de Viterbe, la Flagellation (1) et la Transfiguration, avec d'autres tableaux à Saint-Pierre *in Montorio*. Ses dessins produisirent encore deux Annonciations, qui furent coloriées et disposées pour l'ornement d'un autel, par *Marcello Venusti*,

Marcello Venusti.

son *Art Critique* appelle *ex auditu*, ce nom soit devenu en Espagne celui d'*Alessi* ou d'*Alessio*, puisqu'il est vrai que dans plusieurs pays on change la consonne *C* pour la consonne *S*. D'ailleurs le *Leccese*, dont nous parlerons dans le IVe livre, vivait au temps du *Vargas*, vint en Espagne, affecta le style de *Michel-Ange*, et ne se fixa d'une manière stable dans aucun endroit parce qu'il aimait à courir le monde. Il paraît que les détails de sa vie furent recueillis par le *Pachero* qui vivait en 1635 (Conca III, 252), et qui, en le nommant après un si long espace de temps, se conforma à la prononciation vulgaire, dépositaire toujours suspect des noms propres, et surtout des noms étrangers, ainsi que nous l'avons remarqué dans notre Préface. Qu'il se soit fait ensuite passer pour Romain plutôt que pour Italien d'une autre ville, dans le pays étranger où il voyageait, et qu'il s'y soit fait appeler Perez, n'ayant pris aucun autre surnom à Rome, c'est, j'imagine, ce qui ne peut paraître impossible à aucun lecteur, d'autant plus qu'on nous le dépeint comme un aventurier ; espèce de gens qui ne vivent que de fables et d'impostures.

(1) Sebastiano en refit une copie pour les *observantins* de Viterbe, et l'on fait la description d'une autre semblable de la chartreuse de Naples, peinte à l'huile, et que l'on croit être du *Buonarroti*, même pour l'exécution.

mantouan et disciple de *Perino*, qui adopta, sans l'affecter, le style de Michel-Ange: elles furent placées, l'une à Saint-Jean-de-Latran, l'autre au temple de la *Paix*. L'on cite encore quelques tableaux de galeries qu'il exécuta d'après les dessins de *Buonarroti*; entre autres le Limbe du palais Colonna, et, dans celui des *Borghesi*, la marche de Jésus-Christ au Calvaire, avec quelques autres morceaux; sans parler de la copie fameuse du Jugement dernier, qu'il fit pour le cardinal Farnese et qui existe à Naples. Quoique *Marcello* ait été un inventeur assez distingué, et l'auteur d'un grand nombre de tableaux décrits par le *Baglione*, il doit surtout sa réputation à l'art infini avec lequel il exécuta les compositions de *Michel-Ange*, particulièrement dans les peintures de petites dimensions; il en produisit, dit le *Vasari*, une prodigieuse quantité. Celui-ci et l'Orlandi après lui, l'ont appelé par erreur *Raphaël* au lieu de *Marcello*.

Baptiste Franco coloria, d'après un dessin de Michel-Ange, l'enlèvement de Ganymède. Il en fit autant d'un petit tableau qui fut envoyé en France, et duquel d'*Argenville* donne la description : enfin il en exécuta un d'une plus grande proportion, que l'on voit à Rome dans le palais *Colonna*. Ce dernier fut aussi copié en miniature par *Giulio Clovio*. Batista Franco. Giulio Clovio.

A l'exemple des peintres précédents, le *Pontormo* produisit à Florence la Vénus et le Cupidon dessinés par *Buonarroti*, et le *carton* de l'apparition du Christ devant la Madeleine; travail qu'il répéta pour *Città di Castello*, parce que le *Buonarroti* avait dit que personne n'était capable de le faire mieux que lui. Un autre de ses dessins fut reproduit en peinture par *Fran-* Pontormo.

Francesco Salviati. Buggiardini. *cesco Salviati;* et un nombre infini de figures tracées de sa main furent peintes par le *Buggiardini*, ainsi que nous l'avons déja dit.

Tous ces détails nous ont été transmis par le *Vasari*, qui aurait certainement mérité de grands reproches, si, ayant fait avec une si minutieuse exactitude la nomenclature des dessins de *Michel-Ange*, et des peintres qui les colorièrent, il eût passé sous silence que ce grand maître en eût exécuté lui-même quelques-uns. Il ne faut donc point croire légèrement, d'après le *Bottari*, d'*Argenville*, et quelques autres qui ont décrit des galeries, que l'Annonciation, la Flagellation, et d'autres peintures à l'huile qu'ils ont citées, soient en effet de la main de *Buonarroti :* nous avons signalé son aversion pour ce genre de peinture : nous avons lu que pendant sa vie il en abandonna le travail à d'autres, et nous savons que, même après lui, les peintres continuèrent à se prévaloir de ses dessins. Sabbattini. C'est ce que fit *Sabbattini* dans une Piété qu'il peignit pour la sacristie de Saint-Pierre, et qui fut répétée par un autre artiste à la madone des Monts. *Sabbattini* fit encore quelques autres peintures de cette espèce, qui sont indiquées par le *Baglione.* Ainsi, quels sont les ouvrages de l'originalité desquels nous aurons le droit de nous défier, si nous admettons si facilement des tableaux à l'huile comme sortis du pinceau de Michel-Ange? Je regarde même comme supposés les Portraits du Buonarroti. portraits du *Buonarroti*, qui passent pour être de sa main : car le Vasari n'a eu connaissance que de celui fait en bronze par *Ricciarelli*, et de deux en peinture; ouvrages, l'un de *Buggiardini*, et l'autre de *Jacopo del Conte.* C'est d'après ceux-ci que paraissent avoir

été multipliés ceux que l'on conserve dans la galerie royale, dans la collection du Capitole, dans le palais *Caprara* à Bologne, et chez le cardinal *Zelada* à Rome.

Imitateurs du Buonarroti.

Dans notre examen des diverses écoles, nous faisons mention de plusieurs étrangers qui imitèrent *Michel-Ange;* tels que le *Franco*, *Marco* de Sienne, le *Tibaldi*. Dans l'école de Florence il y en eut encore un trop grand nombre, que nous citerons en parlant de l'époque qui succède à celle-ci. Mais nous n'en rappellerons ici que deux seulement qui vécurent familièrement avec lui, travaillèrent sous ses yeux, et reçurent pendant long-temps ses instructions de vive voix; ce que l'on ne peut pas dire du *Vasari*, ni du *Salviati*, ni d'aucun autre des grands peintres de son école. L'un fut le *Granacci*, florentin, qui excella dans son art, et auquel le Vasari accorde un mérite éminent; il le dut en partie à l'étroite amitié qui, dès ses premières années, subsista entre Michel-Ange et lui. Ils demeurèrent ensemble chez *Domenico Ghirlandaja*, et dans le jardin de Saint-Marc. Les entretiens que Francesco avait continuellement avec ce grand homme, et l'étude qu'il fit de ses *cartons*, contribuèrent également à le former selon la manière moderne. Après la mort de son maître, il resta auprès des frères de celui-ci, dont il termina quelques ouvrages commencés : il composa ensuite lui-même, et exécuta à la détrempe quelques saintes familles destinées à orner des appartements. On se méprend quelquefois à ces peintures, à cause de leur extrême ressemblance avec celles du chef de l'école. On voit à *Saint-Jacques-des-Fossés* un essai du style régénéré de *Granacci :* s'il ne s'y montre point entiè-

Francesco Granacci.

rement détaché de l'ancienne simplicité, il y déploie une plus grande connaissance du dessin et un coloris plus vigoureux. On y voit encore une autre peinture de sa main, représentant les saints *François* et *Zanobi* auprès de la Vierge assise et absorbée dans une divine méditation ; idée de composition familière alors à toutes les écoles. La manière de ce peintre parut plus décidée dans un tableau de l'Assomption, qui était à *San-Pier-Maggiore*, église supprimée. Il y introduisit parmi d'autres figures un saint Thomas d'un style parfaitement conforme à celui de *Michel-Ange*. On ne peut guère citer d'autres ouvrages remarquables de la main de *Granacci*, qui, possédant un patrimoine honnête et se contentant de son heureuse médiocrité, peignit plutôt pour se faire une occupation agréable que par aucune nécessité de pourvoir à ses besoins.

Daniel de Volterra.

On accorde plus de réputation au *Ricciarelli*, que l'histoire nomme généralement Daniel de Volterra, et qu'elle considère comme le plus brillant des peintres de l'école de *Michel-Ange*. Élevé à Sienne où, dit-on, il eut d'abord pour guide le *Peruzzi* et le *Razzi*, il devint le compagnon de *Perin del Vago*, et acquit une étonnante disposition à imiter le *Buonarroti* ; ces premiers indices de son talent n'échappèrent point à *Michel-Ange*, et lui inspirèrent de l'intérêt. Bientôt il le fit son *substitut* dans les travaux du Vatican, le préconisa, l'aida, l'enrichit de ses dessins. On sait que lorsque Daniel peignit au petit Farnèse, Michel-Ange ne le quittait point, et l'on dit, *soit que la renommée en soit vraie ou fausse*, que pendant son absence, son maître étant monté sur l'échafaud où il travaillait,

dessina au charbon une tête colossale que l'on y voit encore ; *Daniel* voulut la laisser à la postérité, pour lui montrer ce que pouvait le Buonarroti qui avait fait d'idée, et pour ainsi dire en se jouant, une esquisse d'une si grande proportion, et néanmoins si parfaite. *Daniel* n'aurait pu, sans le secours de *Michel-Ange*, achever cette admirable déposition de croix, de la *Trinité des Monts*, ouvrage qui avec la transfiguration de *Raphaël*, et le *Saint-Jérôme* du Dominicain, est rangé au nombre des plus beaux tableaux de Rome. On croit voir en réalité cette scène lugubre : le Rédempteur tombe et s'abandonne véritablement comme un corps inanimé, à la descente de sa croix : les hommes pieux placés dans des attitudes différentes, partagés par des soins divers et opposés, paraissent s'empresser autour de cette dépouille sacrée, et la recevoir avec vénération : la Mère de Dieu est évanouie entre les bras des saintes femmes, tandis que le disciple bien-aimé étendant les bras semble entièrement absorbé par ce sanglant spectacle. Il y a une vérité dans le nud qui semble la nature même : une couleur sur les figures, et dans tout l'aspect du tableau qui s'accorde merveilleusement avec le sujet, parce qu'elle offre plus de vigueur que d'agrément ; enfin, un relief, un accord, et un art, dont Michel-Ange lui-même aurait pu s'honorer, si l'on eût mis son nom au bas de ce tableau ; je crois même que l'auteur voulut faire allusion à cette ressemblance de style, lorsqu'il fit à quelque distance le portrait de son maître tenant un miroir, comme pour indiquer qu'il se reconnaissait lui-même dans cet ouvrage.

Daniel fit encore d'autres tableaux de la croix,

dans la chapelle *Orsini*, où il travailla pendant sept ans; mais ils sont inférieurs au tableau de l'autel. Il employa dans une autre chapelle de la même église, deux de ses élèves que le *guide de Rome* nomme *Michel Alberti* et *Gio. Paolo Rosetti*, auxquels il donnait de ses dessins. L'un d'eux cependant composa de lui-même un tableau dont les figures étaient de moyenne grandeur, représentant le massacre des Innocents : on le voit aujourd'hui dans la tribune de la galerie royale de Florence; honneur qui me dispense d'en faire un éloge plus étendu. Le grand duc Léopold l'acheta pour une somme considérable, d'une église de *Volterra*, ville dans laquelle on ne voit publiquement aucun autre ouvrage de Daniel. Mais MM. *Ricciarelli* possèdent un très-bel *Élie* qu'ils ont hérité de ce grand artiste, et qu'ils conservent en mémoire de lui. Il existe aussi une très-belle fresque du même auteur dans la maison du docteur *Mazzoni*, et sur laquelle on peut consulter l'estimable historiographe de Volterra (*).

F. Bartolomeo di S. Marco.

Un jeune peintre de Florence nommé *Baccio*, fut surnommé *della Porta*, parce qu'il avait son atelier près de l'une des portes de la ville. Ayant été fait dominicain, il fut appelé F. *Bartolomeo* de Saint-Marc, nom du couvent qu'il habitait; on le nomma aussi simplement, le *Frate*. Pendant qu'il étudiait sous le *Roselli*, il se passionna pour l'admirable clair-obscur du *Vinci*, et s'appliqua assiduement à l'imiter. Comme on lit que l'*Albertinelli* son ami, s'exerça dans l'art de modeler, et dans la copie des bas-reliefs

(*) T. I, page 177.

antiques pour devenir habile à produire les effets de l'ombre ; on peut supposer que *Baccio* s'occupa des mêmes études, quoique le *Vasari* n'en parle point. Le grand duc a en sa possession une Circoncision et une Nativité qui furent du nombre de ses premières productions. Ce sont des peintures de petites dimensions, semblables à des miniatures, et d'une grace inexprimable; on peut avec vraisemblance rapporter au même temps le portrait qu'il fit de lui-même en habit séculier; figure entière et exécutée avec beaucoup d'art dans un espace très-resserré : je l'ai vu à Lucques dans la magnifique galerie de MM. *Montecatini*.

Étant entré dans son monastère à l'âge de 31 ans (en 1500), il passa quatre ans entiers sans toucher un pinceau. Le supplice du *Savonarola*, qu'il connaissait et pour lequel il était plein de vénération, l'avait navré jusqu'au fond du cœur, et lui avait donné le dégoût de son art ; la même chose était arrivée au *Botticelli* et au *Credi*. Lorsque Bartolomeo revint à la peinture, il sembla, pendant les treize ou quatorze années qu'il vécut encore, faire chaque jour de nouveaux progrès ; tant ses premiers ouvrages, qui ont cependant un grand mérite, le cèdent aux derniers. Il dut en partie l'accroissement de son talent aux conseils de *Raphaël* qui, venu à Florence en 1504 pour y continuer ses études, se lia d'une étroite amitié avec lui, et fut à la fois son écolier pour le coloris, et son maître pour la perspective (1). Quelques années après étant allé à

(1) Je ne doute point, ainsi que l'a fait le Bottari, que Raphaël ne connût très-bien l'art de la perspective : il était sorti

Rome pour voir les tableaux du *Buonarroti* et du *Sanzio*, il y perfectionna encore sa manière, si je ne me trompe; mais il suivit toujours les traces de son ami de préférence à celles de son compatriote. Il sut se montrer grand et gracieux en même temps, et dans le dessin et dans l'expression de ses physionomies; son tableau de la galerie *Pitti* en offre un exemple si frappant, que Pierre de Cortone le prit pour un ouvrage de Raphaël, quoique le *Frate* l'eût peint avant d'aller à Rome; mais, dit l'historien, il lui sembla que son talent ne pouvait soutenir la comparaison avec ces deux grands maîtres, et il se hâta de retourner à Florence. La même chose était arrivée à *Andrea* del *Sarto*, au *Rosso* et à d'autres peintres du premier ordre; mais leur modestie fut compensée par l'assurance intrépide d'une foule de peintres médiocres qui vécurent long-temps à Rome sur la confiance de leurs minces talents et sur la protection qui leur fut accordée sans discernement. Le *Frate* y laissa cependant deux figures des princes des apôtres, que l'on conserve dans le palais quirinal; et le Saint-Pierre qu'il n'avait point achevé, le fut par Raphaël : on voit aussi dans le palais du Vatican, un de ses tableaux d'autel que l'illustre pontife Pie VI y a placé parmi beaucoup d'autres peintures choisies. La galerie Corsini renferme une sainte famille de la même main; et c'est peut-être le plus admirable et en même temps le plus gracieux de tous les tableaux qu'il ait jamais produits.

de l'école du Perugino qui était très-versé dans cet art, et il en avait laissé d'heureux essais à Sienne où il demeura auparavant de venir à Florence.

Mais ses ouvrages les plus estimés sont dans la Toscane : elle possède plusieurs des ses peintures d'église qui sont véritablement des morceaux précieux. Le caractère de la composition est celui qui régnait généralement à cette époque; on le retrouve dans toutes les écoles, sans en excepter celle de Raphaël; et il dura, dans celle de Florence, jusqu'au temps de *Pontormo*. L'idée exprimée par les peintres d'alors est presque toujours une Vierge avec l'Enfant-Jésus, assise au milieu de plusieurs saints; mais dans cette pensée qui leur est commune, le *Frate* se distingue par le goût de son architecture, par des escaliers majestueux, par l'art avec lequel il dispose les groupes des bienheureux et des petits anges : il représente ces derniers tantôt assis et formant des concerts, tantôt se balançant sur leurs aîles autour de leur Monarque et de leur Reine, de laquelle les uns portent le manteau, tandis que d'autres soutiennent un *pavillon* au-dessus de sa tête. Il emploie volontiers cet ornement qui a de la richesse, de la grace, et qui convient à l'espèce de trône qu'il surmonte; Baccio le répéta souvent, même dans des tableaux de cabinet. Il sort de ce genre dans un tableau qu'il laissa à *Saint-Romano* de Lucques. On le connait sous le nom de la *Madone* de la miséricorde, et il représente en effet la Vierge assise dans l'attitude la plus gracieuse, au milieu d'une multitude de fidèles qu'elle couvre de son manteau pour les préserver de la colère céleste.

Le *Frate* fit encore deux autres ouvrages auxquels ses rivaux donnèrent occasion. A l'exemple de tous les grands hommes, il ne répondit aux attaques de l'envie, qu'en produisant des chef-d'œuvres : réponse

plus amère et plus désespérante que toutes celles que la colère aurait pu lui dicter. Ses ennemis lui avaient donné la réputation d'être incapable d'exécuter des tableaux d'une grande proportion. Ce fut alors qu'il fit un grand tableau d'autel occupé par la seule figure de Saint-Marc; cette peinture est dans la galerie du prince, où on l'admire comme un prodige de l'art : un savant étranger a dit en le contemplant, qu'il lui semblait voir une grande statue grecque métamorphosée en peinture. La critique le signala ensuite comme ignorant dans la connaissance du corps humain. Il démentit ce reproche en introduisant dans un autre tableau d'autel un Saint-Sébastien absolument nu, tel que les peintres ont coutume de le représenter : le dessin et le coloris en étaient si parfaits, *que tous les artistes s'accordèrent à le louer.* Mais les religieux de cette église ayant cru remarquer qu'il excitait trop d'admiration parmi les dévotes, le reléguèrent d'abord dans un endroit plus retiré; il fut ensuite vendu, et envoyé en France.

Enfin, Bartolomeo sut être grand dans toutes les parties de la peinture, lorsqu'il voulut en prendre la peine : son dessin est très-châtié, et quelquefois même ses têtes, lorsqu'elles sont jeunes, semblent plus arrondies que celles de Raphaël, et d'une carnation préférable. L'Algarotti a fait la remarque que, lorsqu'il introduit des hommes du vulgaire dans ses compositions, il leur donne des formes pesantes et ignobles. Il emploie quelquefois dans ses teintes obscures, dit le Vasari, *le noir d'imprimeur*, et le noir d'ivoire brûlé : ce qui nuisit beaucoup dans la suite à quelques-unes de ses peintures; mais il réforma peu à

peu cette méthode, et comme nous l'avons dit précédemment, il fut en état de diriger Raphaël pour le coloris. Il le cède à peine aux meilleurs peintres lombards pour l'*empâtement* et pour la transparence des couleurs. Enfin, il fut inventeur dans l'exécution des draperies, car ce fut lui qui imagina l'usage des manequins à ressort, dont on peut ployer les jointures à volonté, et qui sont si utiles pour l'étude des plis. Aussi, fut-il de tous les peintres de cette école, celui qui sut les former avec le plus de goût, de naturel, de richesse et de variété; enfin, de la manière la plus analogue aux mouvements du nu. On voit de temps en temps quelques-unes de ses peintures chez ceux des amateurs de la ville qui ont des collections; mais on en trouve rarement hors de Florence. Elles y sont très-recherchées des étrangers, quoiqu'elles ne soient presque jamais en vente. Il n'y a eu dans ces dernières années qu'une seule de ses Madones, qui ait été achetée pour la collection du majordome de la cour, dont nous avons déja parlé, et qui, en rassemblant environ trente tableaux des premiers maîtres de chaque école, a formé à Florence presque une nouvelle *tribune* en petit. Les PP. de Saint-Marc ont une grande quantité des tableaux du Frate dans une chapelle particulière; on distingue dans le nombre, un Saint-Vincent qui, selon l'opinion de *Bottari*, semble coloré par *Titien*, ou par *Giorgione*; mais le meilleur et le plus rare appartient au prince; c'est dans sa galerie qu'est la dernière production du pinceau de F. Bartolomeo. C'est un grand tableau d'autel, dont la lumière est ménagée en *clair-obscur*, et qui représente les Saints, protecteurs de la ville, rassemblés autour de la Vierge.

Il avait été commandé pour la salle *du conseil public*, par le gonfalonier *Soderini*. La mort de son auteur, survenue en 1517, empêcha qu'il ne fût achevé; il demeura donc en ébauche, ainsi que ceux du *Vinci* et du *Buonarroti*, comme si la fatalité avait voulu que ce lieu, qui devait être orné par les meilleurs peintres de l'Italie, ne possédât jamais les tableaux qu'ils avaient commencés dans ce but. Le Frate est certainement au nombre des plus grands maîtres, et Richardson remarque avec justesse, que s'il eût eu l'imagination heureuse de Raphaël, il n'aurait peut-être point paru au-dessous de lui (*). Quoi qu'il en soit, et tout imparfait qu'il ait laissé son dernier ouvrage, il est regardé comme l'un des plus beaux modèles de l'art. La méthode de ce religieux était de dessiner d'abord le nud des figures, et de disposer ensuite les draperies, puis d'employer quelquefois, même dans ses tableaux à l'huile, un clair-obscur qui marquât les oppositions des ombres et de la lumière; étude qu'il ne cessa d'approfondir et qui était l'ame de ses compositions. Toutes ces préparations préliminaires s'aperçoivent dans son grand tableau; et cette savante conception est, à l'égard de la peinture qui devait y répandre la vie, ce que les modèles d'argile des anciens sont par rapport à leurs statues. Winckelmann trouve l'empreinte du génie et la science du dessin dans ces modèles, plus que dans la sculpture en marbre.

Successeurs du Frate. Mariotto Albertinelli.

Mariotto Albertinelli, condisciple et ami de *Baccio*, compagnon de ses travaux et associé à ses intérêts;

(*) T. III, page 126.

fut en même temps son émule, dans le style qu'il avait d'abord adopté, et s'approcha de lui en imitant sa seconde manière dans quelques-uns de ses ouvrages; mais on pourrait les comparer à deux ruisseaux sortis d'une même source, pour devenir l'un une rivière peu profonde, l'autre un fleuve majestueux. On montre à Florence quelques peintures qu'ils firent ensemble. Il existe même chez le marquis *Acciajuoli*, un tableau de l'Assomption, qui, dans la partie supérieure, est de *Baccio*, tandis que les apôtres, et tout ce qui occupe le bas du tableau, passent pour être de *Mariotto*; ce dernier, dans quelques-uns de ses ouvrages, conserve un peu de secheresse; par exemple, dans son St.-Silvestre de *Montecavallo*, à Rome, où il peignit St.-Dominique et Ste-Catherine de Siene, autour du trône de la vierge : on le reconnaît aisément à la vigueur de son coloris, dans deux tableaux qu'il fit à St-Julien de Florence, et dans un grand nombre d'autres productions où il imita le style du Frate. La *Visitation* les surpasse toutes, et c'est dans cette composition qu'il s'approche le plus de son modèle. Elle fut transportée de la *Congrégation des Prêtres* dans la galerie royale, et placée dans la tribune, c'est-à-dire, dans l'endroit le plus apparent de cet édifice.

L'*Albertinelli* eut en outre le mérite de former deux élèves recommandables, le *Franciabigio* et *Innocent* d'Imola; lorsqu'il en sera temps, j'en parlerai comme des deux peintres qui firent le plus d'honneur à leur école. On accorde plus de mérite encore à *Visino*, Visino. qui ne travailla que très-peu à Florence, et seulement pour quelques amateurs de peinture, mais dont les tableaux eurent beaucoup de vogue en Hongrie.

Parmi les élèves que forma *Bartolommeo*, à l'époque la plus brillante de son talent, et que l'on ne connaît plus aujourd'hui par aucun ouvrage dont l'authenticité soit prouvée, l'histoire cite *Benedetto Cianfanini*, *Gabriele Rustici*, et un autre qui, héritant du nom de son maître, fut appellé *Cecchin del Frate*. *F. Paolo*, compagnon et disciple de Bartolommeo, en recueillit un meilleur héritage, et fut honoré dans sa patrie, d'une médaille que j'ai vu parmi celles des plus illustres citoyens de Pistoje, chez le savant docteur *Visoni*. Toutes les études de Porta restèrent entre les mains de F. Paolo, qui se servit de ses dessins pour en composer des tableaux à Pistoïe. On en voit un à St.-Paul, église paroissiale, et il est placé au-dessus du grand autel. Ces mêmes dessins passèrent depuis à Florence, où il en existait au temps du *Vasari*, une collection à Ste-Catherine, monastère de religieuses de l'ordre de St.-Dominique, entre les mains de la sœur *Plautilla Nelli*; la famille de cette recluse possède un crucifiement fait par elle, et dans lequel on remarque une multitude de figures très-petites, mais savemment étudiées. Elle imita fort bien la manière du *Frate*, mais elle en adopta quelquefois d'autres, comme on peut l'observer dans les ouvrages qu'elle laissa dans l'église de son couvent. On y fait voir une descente de croix, dont l'invention est attribuée à Andrea, et l'exécution à *Plautilla*. On y conserve aussi une Epiphanie qui lui appartient toute entière, avec un paysage qui ferait honneur à un moderne; mais le dessin des figures est d'un style un peu ancien.

Benedetto Cianfanini. Gabriele Rustici. Cecchin del Frate. F. Paolo de Pistoïe.

Sœur Plautilla Nelli.

Andrea del Sarto.

Andrea Vannucchi, que l'on appelait Andrea *del Sarto* à cause du métier de tailleur qu'exerçait son père,

est vanté par le *Vasari* comme le *prince* de l'école, pour avoir travaillé « avec moins d'incorrections que « tous les autres peintres Florentins, pour avoir bien « distribué les lumières, les ombres, et la *fuite* des objets « dans les teintes obscures; enfin, pour avoir peint avec « une douceur mêlée de vivacité; outre qu'il enseigna la « manière de faire des fresques avec une parfaite union « de couleurs, et sans presque les retoucher à sec; ce « qui donne à chacune de ses peintures, l'apparence « d'avoir été faites en un seul jour. » Le Baldinucci lui reproche d'être un peu mesquin dans ses inventions; et à la vérité, on ne trouve pas en lui cette élévation d'idées qui forme non-seulement les poëtes, mais les *peintres héroïques*. Andrea n'eut pas cet heureux privilége. Naturellement doux, modeste et sensible comme on dit qu'il le fut, il paraît avoir imprimé le même caractère aux productions de son pinceau. Le portique de l'Annonciation devenu, par les peintures dont il l'orna, une galerie sans prix, est le lieu le plus propre à faire juger de son talent. Les contours si purs de ses figures lui valurent le surnom d'*Andrea sans reproche*; et ces têtes si gracieuses dont le sourire rappelle souvent le charme, la simplicité du Corrège (1), ces édifices d'un si bon goût, ces costumes proportionnés à chaque condition, ces plis si naturels, ces sentiments populaires de curiosité, d'étonnement, de confiance, de compassion, de joie qui sont si bien exprimés selon que le sujet le demande; qui s'aperçoivent au

(1) Tel est un *S. Raphaël* accompagnant Tobie, qui est passé de la galerie royale de Florence à la galerie impériale de Vienne. V. Rosa, *Scuola italiana*, page 141.

premier coup d'œil, et qui agitent doucement le cœur sans le troubler, sont autant de perfections qu'il est plus facile de sentir que de décrire.

Quiconque est capable d'apprécier ce qu'est *Tibulle* dans la poésie, appréciera ce qu'est *Andrea* dans la peinture.

On a pu juger par cet artiste de combien le génie l'emporte sur les préceptes. Il fut dirigé dans son en-
Gio. Barile. fance par Gio. *Barile*, habile sculpteur en bois, qui, en suivant lui-même les dessins de *Raphaël*, travailla aux plafonds et aux portes du Vatican, mais qui, comme peintre, n'eut aucune réputation. *Andrea*, encore très-jeune, fut confié aux soins de *Pier di Cosimo*, coloriste pratique, mais qui n'avait de talent ni pour le dessin, ni pour la composition; son élève forma son goût dans ces deux branches de la peinture, sur les cartons du *Buonarroti* et du *Vinci*, et, ainsi que beaucoup d'indices le démontrent, sur les fresques de *Masaccio* et du *Ghirlandaja*, dont les sujets étaient plus analogues à la douceur de son naturel. Il vit Rome, je ne sais en quelle année, mais enfin il la vit; circonstance qu'il ne me paraît pas possible de contester, ainsi qu'on l'a fait à l'égard du *Corrège*. Je n'appuierai pas cette opinion sur son style, qui tient beaucoup de celui de *Raphaël*, quoiqu'on y trouve moins d'idéal; le *Lomazzo* et d'autres conviennent de cette ressemblance: d'ailleurs *Raphaël* et *Andrea* avaient étudié les mêmes modèles à Florence, et ils pouvaient aussi tenir de la nature des dispositions conformes, à l'égard du *Beau*.

Mais le Vasari, sur l'autorité duquel je me fonde, rapporte qu'*Andrea* était allé à Rome, où, ayant vu les

ouvrages des élèves de *Raphael*, il désespéra de les imiter, et se hâta de retourner à Florence. Si nous ajoutons foi à tant d'autres preuves de la pusillanimité d'*Andrea*, pourquoi ne croirions nous point à celle-ci? et quelle confiance mériterait le *Vasari*, s'il s'était trompé sur un fait relatif à son maître, recueilli à Florence et écrit peu de temps après la mort d'*Andrea*, pendant que ses disciples, ses amis, sa femme même vivaient encore; enfin sur un fait constaté par une seconde édition, dans laquelle *Giorgio* confirme tout ce qu'il avait avancé dans la première?

Les progrès d'*Andrea*, le passage qu'il fit d'un genre de perfection à l'autre, ne furent donc point soudains, comme chez quelques autres peintres. Mais ils se développèrent successivement, et dans le cours de plusieurs années, pendant lesquelles il vécut à Florence. « C'est là, dit l'historien, qu'en méditant peu « à peu sur tout ce qu'il avait vu, il perfectionna son « talent au point que ses ouvrages sont au nombre de « ceux qu'on estime et qu'on admire le plus, et qu'il « eut plus d'imitateurs après sa mort que pendant sa « vie.» Il fut donc redevable à Rome d'une partie de ses progrès , mais bien plus encore à ses dispositions naturelles qui développaient son talent par dégrés. On peut suivre cette gradation en observant à la congrégation des Carmes déchaussés, et dans le couvent des Frères Servites, plusieurs tableaux qu'il y fit à des époques différentes. Il fit aux Carmes plusieurs peintures ayant pour sujet quelques traits de la vie de St-Jean. On en voit les cartons dans le palais *Rinuccini*, et l'on y remarque une imitation très-visible, et même des figures entières d'*Albert Duro*. On recon-

naît son premier style dans le baptême du Christ, et ses progrès dans quelques autres peintures telles que la Visitation, qu'il fit quelques années après. Enfin, sa manière devenue parfaite, se déploie dans une quantité d'autres tableaux, entre autres dans la naissance de *St-Jean-Baptiste*.

Le cloître intérieur des *Frères Servites* renferme aussi d'autres compositions dont les sujets sont tirés de la vie de Saint-Philippe *Benizi*. Elles sont extrêmement gracieuses, quoique nées des premiers élans du génie d'*Andrea*. Mais le même lieu offre à la vue deux ouvrages d'un ordre bien supérieur : ce sont l'*Épiphanie* et la naissance de la Vierge, qui sont encore surpassés par une composition beaucoup plus grande, placée sur une porte du grand cloître, et représentant la Sainte-Famille en repos. Un sac de grain sur lequel Saint-Joseph est appuyé lui a fait donner le nom de la Madone du Sac. Cette peinture occupe un rang très-remarquable dans l'histoire des arts. Gravée à plusieurs reprises, dans l'espace de deux siècles et demi, elle vient de l'être encore, mais avec un burin digne d'elle, par M. *Morghen*; et elle a été suivie d'une composition analogue, tirée des salles de Raphaël et gravée par le même auteur. Ces deux gravures se trouvent dans les plus précieuses collections, et elles apprennent, à ceux qui n'ont vu ni Rome ni Florence, qu'*Andrea* fut plutôt l'émule du premier des maîtres de l'art, que le second peintre après lui. Lorsqu'on voit de près la peinture que nous venons de décrire, on ne se lasserait jamais de la regarder. Elle est finie, comme si elle eut été destinée à orner un cabinet de tableaux. Elle ne renferme pas un che-

veu qui ne soit distinct, pas une demi-teinte qui ne soit graduée avec l'art le plus consommé, pas un contour qui ne soit indiqué avec une grace et une netteté merveilleuses; et malgré le soin que l'auteur a mis dans tous ces détails, il y règne une facilité, une aisance telles, que tout y paraît naturel et spontané.

Le grand duc possède, à Poggio a Cajano, une composition historique d'*Andrea*, représentant César, qui, assis sur un trône élevé dans un lieu orné de statues, reçoit comme un tribut de ses victoires une multitude variée de bêtes sauvages et d'oiseaux exotiques. Cet ouvrage seul suffirait pour signaler *Andrea* comme un peintre habile dans la perspective, versé dans le goût de l'antiquité, et supérieur dans toutes les connaissances relatives à son art. L'ordre d'embellir cette résidence avait été donné par Léon X; et *Andrea*, qui avait pour concurrents dans ces travaux le *Franciabigio* et le *Pontormo*, fit tous ses efforts pour satisfaire le pontife protecteur des arts, et pour ne point céder à ses rivaux. Ceux-ci, découragés peut-être, ne continuèrent point, et ce ne fut que quelques années après qu'*Alexandre Allori* acheva la salle qu'ils avaient abandonnée. La maison royale possède un trésor dans les peintures à l'huile d'*Andrea* qu'elle a rassemblées: outre le tableau d'autel de Saint François, l'Assomption, les histoires diverses de la vie de Saint-Joseph, et les autres ouvrages recueillis par la famille de Medicis, le grand-duc Léopold acheta, des religieuses de *Lugo*, une Piété d'une beauté achevée et la fit placer dans la tribune comme s'il eût voulu, par là, soutenir la réputation de l'école. Les saints Pierre et Paul, qui y sont introduits contre l'autorité de l'histoire, ne

s'y trouvent point par l'ignorance du peintre qui les représenta d'une manière si admirable, mais par l'erreur de ceux qui ordonnèrent l'exécution du tableau. Les connaisseurs ont relevé quelques défauts dans le Christ expiré, prétendant qu'il se soutenait mieux, et que les veines étaient plus saillantes que la vraisemblance ne le comportait dans un corps mort. Mais que sont ces imperfections légères comparées au reste de cet ouvrage dont le dessin, le coloris et l'ordonnance frappent d'une si vive admiration! Une Sainte-Cène, que possède le monastère de San-Salvi, ne serait peut-être pas moins admirée si elle n'était cachée au fond d'un cloître : il est certain du moins qu'elle produisit cet effet sur les soldats qui assiégèrent Florence en 1520, et qui abattirent les fauxbourgs de la ville. Ils avaient déja démoli le clocher, l'église et le monastère que nous venons de nommer, lorsque, appercevant ce Cénacle, ils demeurèrent immobiles, et n'eurent pas le courage d'y porter la main. Ils imitèrent, pour ainsi dire, Démétrius qui, dans la prise de Rhodes, ne respecta, dit-on, qu'un tableau de Protogène (1).

Andrea exécuta un grand nombre de tableaux qui le firent aussi connaître hors de sa patrie. Le meilleur morceau de sa main, que les étrangers aient en leur possession, est le tableau d'autel, qui passa dans un des palais de Gênes, en sortant de l'église des Dominicains de *Sarzana*, qui en ont conservé une très-belle copie. Il est composé dans le goût de F. *Bartolomeo*; et outre les saints qui environnent la Vierge ou qui sont placés sur les dégrés, et parmi lesquels

(1) Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXV, c. 10.

quatre sont représentés debout, et deux agenouillés, on en voit, sur le devant du tableau, deux très-grands qui paraissent sortir d'un plan inférieur, et que l'on ne voit que jusqu'aux genoux. Je sais qu'une semblable disposition n'est point approuvée par les critiques; mais cependant, elle contribue ici à placer d'une manière plus variée ce grand nombre de figures, et à marquer une grande distance entre les plus rapprochées et les plus lointaines, ce qui agrandit l'espace, et fait mieux ressortir chacun des personnages.

Ses Saintes-Familles ne sont point rares dans les galeries de quelque importance : les marquis de Rinuccini en possèdent deux à Florence, et plusieurs princes romains en ont davantage; toutes diffèrent entre elles, si l'on en excepte toutefois les têtes des Vierges, qu'*Andrea* avait coutume de faire d'après sa femme, et qui, par conséquent, ont toutes un caractère d'uniformité. J'en ai vu encore beaucoup d'autres dans les mêmes villes, de Florence et de Rome, ainsi que dans la Lombardie, sans compter toutes celles qui sont nommées dans les catalogues ultramontains.

Un homme d'un si beau génie aurait mérité d'être heureux; et cependant, si l'on voulait faire un livre des infortunes des peintres, comme on en a fait un de celles des gens de lettres, aucun n'exciterait plus de compassion qu'*Andrea*. La pauvreté du Corrège est non-seulement exagerée, mais elle n'est point du tout vraie. La misère du Dominiquin eut un terme. Les Carraches furent mal payés; mais ils étaient au-dessus du besoin. Andrea, depuis le moment où il prit pour sa femme une certaine *Lucrezia del Fede*, vécut dans l'affliction, presque jusqu'à son dernier soupir.

Le *Vasari*, dans sa première édition, raconte que ce mariage lui attira le mépris de tous ses amis, et qu'il fut abandonné de ceux qui le faisaient travailler auparavant; que, devenu l'esclave des volontés de cette femme, il cessa de secourir la vieillesse de son père et de sa mère; qu'enfin, l'insolence et l'emportement de Lucrèce furent cause que les élèves d'*Andrea* ne purent continuer à suivre son école, ce qui vraisemblablement arriva au *Vasari* lui-même. Mais en publiant sa seconde édition, soit qu'il fût appaisé, soit qu'il se repentit d'en avoir trop dit, il garda le silence sur cet affront; cependant il n'en répéta pas moins, que cette femme avait été pour son mari une source continuelle de calamités. Il rapporte de nouveau, qu'*Andrea* fut appelé à la cour de François Ier, roi de France, où, étant bien accueilli et bien récompensé, il se trouvait dans une situation que tout autre artiste aurait pu envier; mais que, vaincu par les plaintes vraies ou fausses de sa femme, il retourna à Florence; et qu'ayant rompu les engagements qu'il avait pris envers le roi de France, il demeura dans son pays. S'en étant repenti ensuite, et désirant de regagner la faveur à laquelle il avait renoncé, il ne put rien obtenir. C'est ainsi qu'il consuma sa vie, au milieu des troubles domestiques, et des tourments de la jalousie, jusqu'à ce que atteint d'un mal contagieux, et abandonné de tout le monde, même de sa femme, il mourut en 1530, n'étant encore âgé que de 42 ans, et fut enterré obscurement sans qu'aucun appareil honorât ses modestes funérailles.

Les deux peintres qui s'approchèrent le plus de
Peintres son style, furent *Marcantonio Francia Bigi*, comme

le nomme *Baldinucci*, ou le *Franciabigio*, ou seulement le *Francia*, selon le *Vasari*; et le *Pontormo*. Le premier fut pendant quelques mois le disciple d'*Albertinelli*, et il semble s'être formé ensuite sur les meilleurs modèles de l'école. Il est peu de peintres auxquels le *Vasari* ait accordé autant d'éloges qu'à celui-ci, pour sa science dans l'anatomie et dans la perspective, ainsi que pour l'habitude qu'il avait prise de s'exercer chaque jour à l'étude du nu, et par le soin extrême avec lequel il travaillait. On voyait autrefois à *San-Pier Maggiore*, une Annonciation de sa main, dont les figures sont petites, mais du fini le plus parfait, et les ornements d'architecture d'un très-bon goût; mais malgré ces qualités, il ne fut point exempt de sécheresse. *Andrea*, dont il fut l'ami, et dont il partagea les études, lui communiqua un style plus élevé; et le *Francia*, de son compagnon qu'il était d'abord, devint un de ses plus ardents imitateurs. Mais ses dispositions naturelles, inférieures à celles d'*Andrea*, ne lui permirent pas de donner une expression aussi douce, des sentiments aussi vrais, une grace si naïve à ses figures. On voit de lui, dans le cloître de l'*Annonciade*, une peinture en cintre qui représente le mariage de la Vierge, et qui est placée auprès des ouvrages d'*Andrea*. Il est facile d'y reconnaître un peintre qui cherche à atteindre par ses efforts, la hauteur à laquelle un autre s'est élevé par son seul génie. Cet ouvrage n'est point terminé, parce que les religieux l'ayant découvert avant le temps, le peintre, transporté de colère, y donna des coups de marteau; on l'empêcha cependant de le gâter

de l'école d'Andrea del Sarto. Le Franciabigio.

entièrement, mais on ne put jamais lui persuader de le finir; et aucun autre n'osa y mettre la main.

Il fut aussi en concurrence avec *Andrea* au *Scalzo*, et il y peignit deux sujets d'histoire qui ne perdent rien à être vus dans ce voisinage. Enfin, il se trouva encore une fois en rivalité de talent avec son ami, à *Poggio a Cajano* où il représenta Cicéron rappelé de son exil; et quoi que ce travail soit demeuré imparfait, il lui valut de justes éloges. Le grand mérite de ce peintre est d'avoir été plusieurs fois mis en opposition avec *Andrea*, et d'avoir été excité, par cette concurrence, au travail et à la plus noble émulation; l'on eût dit qu'il craignait de se laisser vaincre.

Jacopo de Pontormo. *Jacopo Carrucci*, appelé communement *Pontormo*, du nom de sa patrie, eut encore un génie extraordinaire, et mérita, dès ses premiers ouvrages, les éloges de *Raphaël* et de *Michel-Ange*. Il avait eu quelques leçons du *Vinci*, puis de l'*Albertinelli*, et s'était avancé dans son art sous la direction de *Pier de Cosimo*; il s'était fait enfin disciple d'*Andrea*. Son maître prit ombrage de son talent, et après l'avoir forcé, par des procédés offensants, à prendre congé de lui, l'eut non-seulement pour compagnon, mais encore pour rival dans plusieurs de ses travaux.

La Visitation que l'on voit dans le cloître des *Servites*; les figures de plusieurs de ses saints; deux sujets de l'histoire de Joseph, qui font partie de la galerie, sont autant de preuves qu'il suivit sans peine les traces de son maître, et qu'il fut conduit dans une route semblable par un génie conforme à celui d'*Andrea*.

J'ai dit, *dans une route semblable*, parce qu'il n'est point copiste, et qu'il ne reproduit point, à l'exemple des sectaires d'école, et les mêmes traits, et les mêmes idées. Il a toujours, au contraire, une originalité qui le distingue; j'ai vu une Sainte-Famille de sa main, chez le marquis chev. *Cerbone Pucci*, parmi d'autres peintures dont le *Baccio*, le *Rosso*, et *Andrea* étaient les auteurs. Il dispute de talent avec eux, mais il se montre absolument différent: cet artiste était naturellement bizarre, et abandonnait facilement un style pour en essayer un autre ce qui, souvent, lui réussit mal. La même chose arriva au *Nappi* de Milan, au *Sacchi* de Rome, et presque à tous ceux qui essayèrent trop tard de changer de manière. La Chartreuse possède des productions du pinceau de Jacopo, dans lesquelles les connaisseurs ont distingué les trois manières qu'ils lui attribuent. La première offre un dessin correct, un coloris plein de vigueur, et doit être regardée comme celle qui s'approche le plus d'*Andrea*. Le dessin de la seconde est pur, mais le coloris en est un peu pâle: cette seconde manière fut adoptée dans l'époque suivante, par le *Bronzino* et par cinq autres. La troisième est une imitation évidente d'*Alberto Duro*, non-seulement dans l'invention, mais dans les têtes et dans les draperies: manière qui certainement n'était point digne des beaux commencements du *Pontormo*. Il est vrai que l'on en trouve rarement des exemples dans ses ouvrages, si l'on en excepte quelques peintures de *la Passion*, qu'il copia servilement d'après les estampes d'*Alberto*, dans un cloître de ce monastère; il y employa plusieurs années à désapprendre ce qu'il avait appris.

On pourrait indiquer une quatrième manière qu'il avait voulu prendre, si l'on eût conservé à *San-Lorenzo* ce qu'il y peignit dans le cours de onze années, c'est-à-dire le Déluge universel, et le Jugement universel. Ce travail, qui fut celui qui lui coûta le plus de peine, a été couvert de blanc, sans laisser aucuns regrets aux connaisseurs. Il avait voulu s'y montrer l'émule de Michel-Ange, et devenir à son tour un modèle dans le genre anatomique, qui commençait à être en vogue à Florence, plus que tous les autres; mais il ne parvint qu'à laisser après lui un exemple d'un autre espèce, en enseignant à la postérité, qu'un vieillard ne doit point prétendre à suivre les modes nouvelles.

Andrea imita la coutume de *Raphaël* et des peintres de cette époque, qui se faisaient aider dans l'exécution de leurs ouvrages, par les peintres formés d'après leur style, soient qu'ils fussent leurs élèves, ou leurs amis; cette remarque ne sera point inutile à ceux qui, en observant les tableaux d'*Andrea*, y reconnaîtront la touche de quelque autre main. On sait qu'il fit terminer plusieurs choses au *Pontormo*, et qu'il eut presque toujours auprès de lui un *Jacone* et un *Domenico Puligno*, tous deux nés pour le talent de la peinture, et ayant la facilité la plus rare à imiter tous les styles, quoiqu'ils fussent plus empressés de se faire un amusement, que d'acquérir de la gloire. L'un peignit la façade de la maison des *Buondelmonte*, près la Sainte-Trinité; la lumière offre un effet de clair-obscur; on y admire une grande perfection de dessin, art dans lequel il excellait, et l'on y retrouve toute la manière d'*Andrea*. Il peignit ensuite

Jacone.

à Cortone plusieurs tableaux à l'huile, dont le *Vasari* fait un grand éloge.

L'autre ne fut pas aussi habile dans le dessin que dans le coloris : la touche de son pinceau est douce, unie, transparente, mais il semble qu'il ait cherché à voiler les contours, et à s'ôter l'embarras de les finir. On le reconnaît à cet indice dans quelques-unes de ses madones, et dans quelques-uns de ses tableaux de cabinet, genre auquel il s'était particulièrement appliqué. Ces ouvrages furent vraisemblablement dessinés par Andrea son ami, car au premier aspect, on les croirait entièrement de la main de celui-ci. Domenico Puligno.

Domenico Conti, qui fut aussi le disciple d'*Andrea*, l'un de ses amis les plus chers et en même temps l'héritier de ses dessins, conçut la pensée de faire sculpter l'image de ce grand artiste, et de consacrer son éloge auprès de ses ouvrages, à l'Annonciade. C'est à peu près le seul mérite que le Vasari accorde à *Domenico*, ce qui me dispense d'en parler moi-même avec plus de détail. Il a fait un éloge beaucoup plus grand, d'un *Pierfrancesco* di *Jacopo di Sandro*, qui fit trois beaux tableaux d'autel pour l'église de *San Spirito* : il cite aussi comme deux peintres recommandables, *Nannoccio* et *Andrea Sguazzella*, qui se conformèrent toujours au style du *Sarto*. Je ne parlerai point ici de ceux qui en changèrent; mon but étant de m'occuper des *manières différentes*, plutôt que des peintres eux-même, dans le cours de cet ouvrage. Domenico Conti. Pierfrancesco di Jacopo di Sandro. Nannoccio e Andrea Sguazzella.

Les copies admirables qui, à Florence et ailleurs, passent souvent pour des originaux, furent faites par la plupart des peintres que nous venons de nommer; mais il ne paraît pas croyable qu'*Andrea* ait répété si

souvent et avec tant d'exactitude ses propres compositions, et qu'il ait pris lui-même la peine de les réduire des grandes aux petites proportions. J'ai vu dans plus de dix galeries une Sainte-Famille dans laquelle on remarque Sainte-Elisabeth; et j'en ai vu d'autres dans trois ou quatre maisons. J'ai reconnu, dans la galerie *Albani*, le Saint-Laurent avec d'autres saints, tableau qui est aussi dans la galerie *Pitti*. La Visitation de *Notre-Dame* dans le palais *Giustiniani*, la naissance de la Vierge, du couvent des frères Servites, chez M. *Pirri*, à Rome ; toutes peintures parfaitement achevées, toutes en petites proportions, toutes de la main d'un ancien maître, toutes attribuées à Andrea. Il ne me paraît point invraisemblable, que les meilleures de ce nombre, aient du moins été faites sous ses yeux, et retouchées par lui, ainsi que le pratiquèrent quelquefois le *Titien*, et *Raphael* même.

Le Rosso. Le *Rosso* qui, dans le cloître de l'Annonciation, le disputa aux pinceaux les plus habiles, et qui, en y figurant l'assomption de la Vierge, parut chercher moins à faire un bel ouvrage qu'un ouvrage plus vaste que tous les autres, fut un des premiers de son école, quoiqu'il ne compte, pour ainsi dire, aucun successeur. Doué d'un génie créateur, il ne voulut suivre la manière d'aucun de ses maîtres, ni celle d'aucun des maîtres étrangers, et l'on reconnaît véritablement de l'originalité dans son style. Il offre des têtes plus animées, des costumes et des ornements plus neufs, un coloris plus brillant, une opposition plus frappante des ombres et de la lumière, une touche plus ferme et plus franche qu'on n'en avait peut-être vu jusqu'alors à Florence. Il semble, enfin, avoir in-

troduit dans l'école un certain feu, qui aurait été parfait sans exception, s'il n'y avait pas mêlé de temps en temps des choses extravagantes. C'est ainsi que, dans cette transfiguration de *Città di Castello*, il représenta follement une bambochade à la place des Apôtres. Mais le tableau que l'on voit de lui dans le palais *Pitti*, est tout-à-fait exempt de ces taches; il y a groupé plusieurs saints avec tant d'art, que chaque figure fait ressortir l'autre au moyen du clair-obscur. On y est frappé des contrastes admirables qui y sont produits par la couleur et par les lumières; et la hardiesse du dessin et des mouvements y est telle qu'on s'arrête, saisi d'admiration, comme à la vue d'un nouveau spectacle.

Il peignit aussi pour plusieurs villes de l'État florentin; à Volterra, dans l'oratoire de Saint-Charles, on voit de lui une descente de croix qui n'est pas entièrement finie, et une autre à *S. Sepolcro*, dans l'église de Sainte-Claire, et dont il existe une copie dans la cathédrale. Son grand mérite consiste dans le groupe principal, et dans un effet de lumière décroissante et presque nocturne, qui se répand sur toute cette peinture, dont le ton est vrai mais sombre, et digne d'un pinceau flamand. Les ouvrages de ce peintre sont très-rares en Italie, parce qu'il passa ses plus belles années en France, au service de François Ier, et présida aux ornements de peinture et de stuc, dont on embellissait alors Fontainebleau. Il mourut au milieu de cette occupation, s'étant malheureusement empoisonné lui-même, et la plupart de ses travaux furent détruits par le *Primaticcio*, qui voulait se rendre nécessaire, et ouvrir un champ plus vaste à ses propres tra-

vaux. Ce peintre était le rival du *Rosso*, et non pas son ami, ainsi que le *Cellini* l'a avancé (1). Il reste cependant treize tableaux du *Rosso*, à la louange de François I[er], c'est-à-dire, ayant pour sujets les principales actions de la vie de ce prince. L'abbé Guguet les a décrits dans son mémoire sur le collége royal de France (*); le plus remarquable d'entr'eux est l'*Ignorance chassée par le roi;* tableau dont on connaît au moins trois gravures différentes. Il eut, pour ces peintures, plusieurs compagnons de travail, dont trois

Del Barbieri, Miniati, Luca Penni.

Florentins qui furent *Domenico del Barbieri*, *Bartolommeo Miniati* et *Luca Penni*, frère de ce *Gianfrancesco* qui, dans l'école de Raphaël, est appelé *il Fattore.*

Ridolfo Ghirlandajo.

Ridolfo di Domenico Ghirlandajo, ayant perdu son père dans un âge très-tendre, fut d'abord dirigé dans ses études en peinture, par *David*, son oncle paternel, puis par le *Frate;* et tous deux développèrent son talent au point que *Raphaël* d'Urbin, étant venu à Florence, lui donna à la fois son estime et son amitié. En quittant la ville, ce peintre célèbre lui laissa un tableau représentant la Vierge, qu'il avait commencé pour Sienne, et qu'il le chargea de terminer. Peu de temps après son arrivée à Rome, il l'en-

(1) « Ce qu'il avait fait de bon, il l'avait pris du célèbre « *Rosso*, l'un de nos peintres de Florence, et homme d'un talent « vraiment admirable. » *Cellini*, dans sa *Vie* par le *Baldinucci*, T, V, page 72. L'auteur, qui s'exprime ainsi, en parlant du meilleur élève de *Jules* Romain, ou ignorait ce qu'il avait déja fait à Mantoue avant de connaître le *Rosso*, ou plutôt était aveuglé par la passion au point de n'être plus capable de l'apprécier.

(*) Page 81.

gagea de venir peindre avec lui au Vatican. *Ridolfo* refusa cette offre contre l'intérêt de sa réputation ; car elle aurait sans doute égalé, par ce moyen, celle de *Jules Romain.* Il avait certainement reçu en partage un génie facile, vif, élégant, et propre à lui faire suivre de près les exemples de son ami. L'on ne peut contester qu'il ne cherchât à lui ressembler, lorsqu'on observe certaines peintures qu'il fit dans sa jeunesse pour *S. Jacopo di Ripoli*, et pour *S. Girolamo.* Ces productions se ressentent un peu du style de l'école du Perugin, ainsi que les peintures de la jeunesse de Raphaël. On retrouve encore mieux son goût dans deux tableaux d'une petite proportion, mais qui contiennent un grand nombre de figures, et qui furent transférés de l'académie de dessin à la galerie royale : ils représentent deux traits de l'histoire de S. Zanobi, et peut-être ils ne s'approchent d'aucun modèle, autant que des peintures faites dans la cathédrale de Sienne, par le *Pinturicchio*, d'après les conseils et même, en partie, avec l'aide de Raphaël; excepté que celles-ci conservent des traces plus visibles du style ancien. On ne remarque cependant que quelques figures, dans les tableaux de *Ridolfo*, qui portent une empreinte aussi marquée de la manière de Raphaël; il déploie, du reste, une science de composition, une vivacité d'expression, un choix de couleurs, un talent pour imiter la nature et pour l'embellir par tout ce que l'idéal peut ajouter à ses charmes, qui annoncent qu'il eut des principes très-conformes à ceux de Raphaël ; et s'ils ne lui firent pas produire de plus grandes choses, il faut l'attribuer à ce qu'il n'avait point vu les meilleurs ouvrages de son ami, et à ce qu'il s'était beaucoup ralenti dans

l'étude de l'art, après avoir passé sa première jeunesse pour se livrer au commerce.

Ecole de Ridolfo.

Ayant donc conformé sa manière au goût moderne, et ayant acquis par ce moyen une brillante réputation, il ne chercha plus rien au-delà, et ce fut plutôt par amour pour l'art, que pour exercer sa profession, qu'il continua de tenir ouvert son atelier de peinture : il y accueillait tous les artistes, et ne dédaignait point de diriger jusqu'aux peintres d'enseignes, de meubles, ou de décors, outre ceux qui faisaient les tableaux de cabinet et les tableaux d'église. C'est de là qu'un grand nombre de ces peintres, qui fleurirent vers la moitié du seizième siècle, sont cités dans l'histoire, ou comme élèves ou comme compagnons de cet habile maître. Nous allons les passer rapidement en revue.

Michele di Ridolfo.

Michele di Ridolfo prit le nom du précédent, parce qu'étant passé des écoles du *Credi* et du *Sogliani*, à celle du *Ghirlandaja*, il lui tint lieu, non-seulement d'un compagnon, mais pour ainsi dire d'un fils, jusqu'au moment de sa mort. Ils firent ensemble beaucoup de tableaux qui sont connus sous leur nom, et parmi lesquels on distingue la Ste-Anne de la cathédrale de *Città di Castello*, tableau aussi recommandable pour la grace du dessin que pour le moëlleux du coloris. Ce fut particulièrement dans ce genre que *Michele* eut du mérite. Il continua pendant long-temps à peindre de lui-même, ayant été employé à faire des fresques sur quelques portes de la ville, et appelé à aider le *Vasari* dans ses travaux.

Mariano da Pescia.

Mariano da Pescia dut aussi être très-cher à *Ridolfo*; car celui-ci ayant peint à fresque la chapelle de *la Seigneurie* dans le vieux palais, ouvrage qui lui fit un grand honneur, il

voulut que le tableau d'autel fût fait par *Mariano*. On y voit une sainte famille dont le style réunit la grace à la vigueur. Cette peinture est la seule qui nous reste de l'auteur, mort à la fleur de son âge : son nom de famille était *Gratiadei*; particularité de laquelle je dois la connaissance et beaucoup d'autres encore, à son compatriote M. *Innocenzio Ansaldi* qui, en écrivant soit en prose soit en vers, sur tout ce qui a rapport à la peinture, s'est distingué par un véritable talent.

Carlo Porletti de Loro en *Valdarno* sortit de la même école, et il travailla beaucoup pour la ville de Florence; quoiqu'il manquât quelquefois d'harmonie, le témoignage du Vasari, et le tableau du martyr de *St.-Romolo*, qu'il laissa à la *Santa*, prouvent qu'il ne fut point sans mérite. Carlo Porletti.

Antonio Cerajuolo fut aussi un peintre recommandable, duquel toutefois il ne nous reste plus guère que le nom. Antonio del Cerajuolo.

Mirabello de Salincorno, qui travailla pour la pompe funèbre du Buonarroti, ne réussit que dans les tableaux de cabinet; on cite de lui une Annonciation qui appartient à MM. *Baldovinetti*: elle porte son nom et la date de 1565. Il serait trop long de suivre le Vasari qui, dans le cours de son ouvrage, nomme de temps en temps des peintres de cette époque, auxquels on aurait pu donner une place ici, mais qui, aujourd'hui, sont tombés complètement dans l'oubli. Je fermerai ce *catalogue* par deux noms illustres ; celui de *Perino del Vaga*, qui a déja été cité, et qui le sera encore plus d'une fois; et celui de *Tota del Nunziata*, qui est regardé par les Anglais comme un des plus habiles Italiens qui ait peint dans leur pays à cette Mirabello da Salincorno.

époque, tandis qu'il est demeuré ainsi que beaucoup d'autres (1), presque ignoré parmi nous. Né d'un peintre sans talents, il s'éleva au rang des meilleurs artistes, et *Perino* lui-même ne rencontra jamais dans l'école du *Ghirlandaja*, un rival qu'il redoutât autant que lui.

Paysagistes. Cette brillante époque compta aussi quelques bons paysagistes, quoique l'art du paysage, séparé des figures, eût encore peu de vogue. Le Vasari a fait beaucoup d'éloge d'un *Antonio di Donnino Mazzieri* élève de *Franciabigia*, qui se distingua dans ce genre par la hardiesse de son dessin, et par l'invention dont il donna des preuves dans l'exécution des chevaux et des paysages.

Antonio Mazziori.

Grotesques. Les grotesques étaient devenus à la mode, depuis *Morto* de Feltre et *Gio*. d'Udine; l'un et l'autre avaient été à Florence et y avaient travaillé, surtout le second, qui concourut aux embellissements des palais de la famille de *Médicis*, et de la chapelle de *St.-Laurent*.

(1) Environ vers le temps où *Michel* enseignait, vivait en Espagne un *Thomas* de Florence, dont le portrait, qui porte la date de 1521, est cité par l'abbé *Conca* (page 90 du T. I), comme étant dans une habitation royale à Modène. Il existe aussi dans le palais ducal d'*Alva* des galeries de grotesques, où on lit que les peintures furent l'ouvrage de *Tommaso de* Florence. L'auteur que nous citons, ajoute, T. II, page 362 : « Ce peintre est tout-à-fait nouveau pour moi, quoique l'on « reconnaisse facilement dans ses grotesques, la manière du « fils du Bergamasque, etc., etc. »

Je ne conçois pas comment le peintre était si nouveau pour l'abbé Conca qui l'avait déja nomme ailleurs, ni comment *Tommaso* qui peignait en 1521, pouvait avoir la manière des fils du Bergamasque, qui était fort jeune lorsque leur père mourut en 1590.

Andrea, que l'on surnommaît de *Cosimo*, parce qu'il avait été autrefois disciple du *Roselli*, avait appris de *Morto* (1) cet art nouveau. *Andrea* fut ensuite désigné par le nom de *Feltri*, ou peut-être *Feltrino*, en mémoire du plus célèbre de ses deux maîtres. Il fit usage de cette invention, non-seulement sur les parois des édifices, mais encore sur des meubles en bois, sur des bannières, et sur des draperies destinées aux ornements des fêtes : il fut véritablement plein d'imagination et devint presque chef d'école dans ce genre, auquel il avait donné origine, et dont il avait répandu le goût à Florence. Ses ornements étaient plus riches et plus nombreux que ceux des anciens, et distribués dans un ordre entièrement différent : Il y mêlait parfois des figures avec beaucoup de discernement. Il eut pour compagnons un *Mariotto* et un *Raphaël Mettidoro* qu'il employa plus volontiers que

Andrea Feltrini.

Mariotto e Raffaele Mettidoro.

(1) Le Vasari dit, dans la vie du *Morto*, que celui-ci vint à Florence, parce que, n'ayant qu'un talent très-médiocre pour la figure, il voulut essayer de profiter des grands exemples du Vinci, et de Michel-Ange ; mais que, découragé par la difficulté, il revint au genre grotesque. Je produirai cependant un document qui n'est point connu sur son habilité à faire les figures, ce qui ne serait point nécessaire, si le magnifique portrait de *Morto* que l'on voit dans la galerie royale de Florence, était de sa main ainsi qu'on le croit ; mais je pense que ce portrait est celui d'un homme inconnu qui, à l'exemple de beaucoup d'autres, se fit représenter indiquant du doigt une tête de mort, comme pour se rappeler chaque fois qu'il la regarderait, la pensée salutaire de la mort. Je ne sais pourquoi on a eu la fantaisie de croire, que le *crâne* figuré dans ce tableau, n'était qu'un emblème du nom de *Morto*, ce qui l'a fait passer pour le portrait et l'ouvrage du peintre de *Feltre*. Le Vasari en a donné un qui n'a pas la moindre ressemblance avec celui dont il est question.

d'autres artistes, pendant tout le temps qu'il vécut, soit pour dessiner des feuillages sur des brocarts et sur des toiles, soit pour des ouvrages de peinture dans le genre gracieux.

Pier di Cosimo. Le Bachiacca.

Pier de Cosimo, et le *Bachiacca* ou *Bachicca*, furent aussi très-habiles pour les grotesques. J'ai fait mention de ce dernier, ainsi que de plusieurs autres, en parlant des anciens, par la raison qu'ils avaient été instruits entre les deux époques; mais aucun ne se conforma au style moderne avec plus d'intelligence que *Bachiacca*, qui était habitué à peindre en petite proportion, soit sur des meubles, soit dans de petits tableaux dont il envoyait une grande quantité en Angleterre. Vers la fin de sa vie, il fut attaché au service du duc *Cosimo*, il lui fit des dessins sur des sujets riants et gracieux, pour des tentures et pour des lits; ils furent mis en œuvre par *Antonio* son frère, que le *Varchi* a beaucoup vanté, et par *Giovanni Rossi* et *Niccolò Fiamminghi*, qui introduisirent à Florence (1) l'art de faire le tissu des tapisseries. Il décora entre autres choses pour ce prince, un cabinet dont les peintures représentaient des plantes et des oiseaux, et qu'il exécuta à l'huile d'une manière *divine*, selon l'expression du *Vasari*.

Tapisseries.

Gio. Rossi e Niccolò Fiamminghi

Perspective.

La perspective n'avait point été cultivée en Italie pendant le quinzième siècle, excepté dans ce qui tenait essentiellement à la peinture historique, où ce genre de perfection avait occupé avec succès les der-

(1) Ils travaillèrent sur les dessins du Pontormo, et plus encore sur ceux du Bronzino. Ils exécutèrent aussi pour le duc de Ferrare le dessin de Jules Romain que Giovan Battista Padovano publia parmi ses gravures.

niers maîtres des écoles vénitiennes et lombardes, et même plusieurs peintres de Florence et de Rome : on commença depuis à peindre séparément des arcades, des colonnades, des péristyles, et des édifices de toute espèce, pour l'ornement des théâtres, et des fêtes profanes et sacrées. Un des premiers qui s'exercèrent à cette étude nouvelle, fut *Bastiano di San Gallo*, neveu de *Julien* et d'*Antoine* et frère d'un autre Antoine, tous célèbres en architecture. Bastien eut le surnom d'*Aristote*, à cause des raisonnements qu'il avait coutume de faire avec une espèce d'autorité et d'argutie scholastique, soit sur l'anatomie, soit sur la perspective : il avait appris de *Pietro Perugino* les principes de l'art; mais il le quitta bientôt, avide de suivre une route nouvelle. Pendant plusieurs années il s'exerça à faire des figures, copia plusieurs ouvrages de Raphaël et de Michel-Ange qui étaient ses amis, et conseillé par *Andrea* et par *Ridolfo*, il peignit plusieurs madones, et plusieurs autres sujets dont il avait fait lui-même les compositions. Mais ne possédant que très-imparfaitement la faculté d'inventer, il s'appliqua tout entier à la perspective qu'il avait apprise de *Bramante*, à Rome; il eut souvent occasion de donner des preuves de son talent dans ce genre à une époque où de grandes cérémonies funèbres et des réjouissances de toute espèce, se succédèrent à Florence : les plus mémorables furent celles que l'on célébra en l'honneur de l'élection de Léon X, en 1513, et celles qu'on lui donna à lui-même en 1515, lorsqu'il vint à Florence. Il y conduisit *Raphaël*, *Michel-Ange* et d'autres artistes, pour prendre conseil sur la façade de Saint-Laurent et sur d'autres édifices dont il mé-

Bastiano di Sangallo.

ditait l'exécution. Ce cortége ne pouvait qu'accroître la majesté d'un pareil spectacle, et Florence devint pendant ce temps une ville toute nouvelle. Que d'arcs de triomphe le *Grannocci* et le *Rosso* élevèrent dans les rues! Quels temples et quelles façades *Antonio di San Gallo*, et *Jacopo Sansovino* y figurèrent! Quels tableaux furent créés par *Andrea del Sarto*; quels grotesques furent produits par le pinceau du *Feltrino*, quels bas-reliefs, quelles statues, quels colosses furent formés par le ciseau du *Rustici*, du *Bandinelli*, et du *Sansovino* lui-même? Avec quelle pureté de goût le *Ghirlandaja*, le *Pontormo*, le *Francia Bigia*, et l'*Ubertini*, ornèrent la demeure du pontife! Je ne parle pas de la quantité d'artistes qui, dans un autre siècle, n'auraient point été confondus dans la foule, mais auraient paru au premier rang. Je ne parlerai ici que de ce concours de grands génies, de cet appareil des beaux-arts, et enfin, de ce jour solennel qui suffit pour faire donner désormais à Florence le nom de nouvelle Athènes; et à Léon X, le nom de nouveau Périclès ou de nouvel Auguste.

Cette pompe de spectacles devint ensuite familière à la ville, lorsque les Médicis en commençant à régner sur un peuple qu'ils craignaient, se plurent, à l'exemple des Césars de Rome, à paraître populaires, en s'occupant de la prospérité publique. Ce n'était donc pas seulement dans les occasions extraordinaires, telles que l'élection de Clément VII à la papauté, et celle d'Alexandre et de Cosme à la dignité suprême de leur patrie; et les mariages de celui-ci et de Julien, et de Laurent de Médicis, et l'arrivée de Charle-Quint. Ce ne fut pas seulement, dis-je, dans ces occasions,

mais souvent dans des temps ordinaires, que l'on donna des joûtes, des mascarades, des comédies, et d'autres représentations théâtrales, avec un appareil magnifique de décorations, de chars ornés de peintures et de costumes brillants. Dans cette multitude d'objets, qui tous exigeaient des ornements d'un goût exquis, l'industrie se perfectionnait, et avec la foule des peintres, on voyait s'accroître le concours de ceux qui les employaient. *Aristote*, pour revenir à lui, était toujours le plus occupé : ses perspectives étaient recherchées dans toutes les fêtes, et ses décorations sur tous les théâtres. Le peuple, qui n'était point encore accoutumé à ces illusions d'optique, était frappé d'étonnement et croyait que l'on pouvait monter ces degrés, pénétrer dans ces édifices, se montrer à ces balcons, à ces fenêtres qui s'offraient à la vue. La longue vie d'*Aristote*, égale à la durée de la plus florissante époque de la peinture, lui permit de servir son pays et la famille régnante jusques au temps de sa vieillesse, où l'on commença peu à peu à lui préférer le *Salviati* et le *Bronzino*; il mourut ensuite en 1551.

Peintres de l'État florentin.

Tandis que Florence, par le seul génie de ses citoyens, avait atteint ce haut degré de gloire, le reste de l'état florentin, avec le secours de l'école romaine, préparait des matériaux d'histoire pour la postérité. Ce fut principalement après l'année 1527, quand le pillage de Rome eut dispersé l'école de Raphaël, et les germes qu'elle renfermait encore. Jules Romain forma à Pescia *Benedetto Pagni*, que nous verrons paraître à Mantoue, parmi les compagnons de ce grand maître. Son pays, à en croire les relations de plusieurs écrivains, même étrangers, possède un

Benedetto Pagni.

grand nombre de ses ouvrages; mais je m'en rapporte plutôt au jugement de M. *Ansaldi*, duquel j'ai déja cité l'autorité, et je ne reconnais avec certitude, pour être de la main de Benedetto, que la façade de la *maison Pagni*, aujourd'hui gâtée par l'effet du temps, et le tableau des nôces de Cana, qui n'est pas son meilleur ouvrage. Pistoja eut de *Giovanni Francesco Penni*, ou du *Fattore*, un élève très-remarquable, nommé *Léonard*, qui travailla beaucoup à Naples et à Rome, où on l'appelait le *Pistoja*. Je le vois surnommé *Malatesta* par quelques-uns, et *Guelfe* par d'autres; mais, je soupçonne que son véritable nom de famille est celui qui est indiqué par l'inscription d'une Annonciation des chanoines de Lucques, dans laquelle on lit *Leonardus Gratia Pistoriensis*, et de laquelle j'ai eu connaissance par le moyen de M. *Tommaso Francesco Bernardi*, déja cité plus haut. Ce tableau est digne d'un successeur de Raphaël. Il ne reste, que je sache, aucun vestige des travaux de ce Léonard dans sa ville natale; mais on voit à *Casal Guidi*, qui est dans le diocèse de Pistoïe, un tableau de sa main; il est placé dans l'église de Saint-Pierre, et représente le saint titulaire de cette église, avec trois autres saints qui environnent le trône de la Vierge (1). Ce fut aussi dans le seizième siècle, que

Leonard de Pistoja.

(1) On voit une composition semblable dans un tableau de la cathédrale de Volterra portant cette épigraphe : *Opus Leonardi pistoriensis*, an 1516. Il ne faut point dédaigner cet ouvrage sur le doute élevé par l'illustre chev. *Tolommei*, pour décider s'il y eut dans le même siècle deux *Leonards* de Pistoja, ainsi que semble l'indiquer la diversité des noms de famille. Il est vraisemblable qu'il en est ainsi : le peintre du tableau de

Sebastiano Vini vint de Vérone, et fut aggrégé parmi les citoyens de Pistoïe; il ajouta un nouveau lustre à sa patrie adoptive, et par son nom, et par ses ouvrages. Il en laissa un grand nombre à l'huile; mais le plus remarquable était à *Saint-Desiderio*, église supprimée : l'encadrement qui surmontait le maître autel, était rempli par le crucifiement des dix mille martyrs, peinture également riche de figures et d'invention. Sebastiano Vini.

J'ai déja fait mention, en parlant du siècle précédent, du jeune *Zacchia* de Lucques, que je n'ai pas voulu séparer de son père, mais qui appartient à cette seconde époque; et je n'en trouve point d'autres dans cette partie de la Toscane, qui méritent que leurs noms soit rappelés. Mais du côté opposé, on doit remarquer à *Cortone* deux bons peintres, dont l'un fut Signorelli, neveu de *Luca*, et oublié par le *Vasari*, quoiqu'il ait fait preuve de talent dans une peinture des saints protecteurs de la ville, faite en 1520 pour la salle du conseil : il vécut encore quarante ans après ce temps. L'autre fut Thomas *Paparello*, ou *Papacello*, que le *Vasari* nomme aussi de deux manières différentes, à propos du *Caporali* et de *Jules* Romain, ses maîtres : il aida l'un et l'autre dans leurs travaux; mais je ne trouve aucune indication de tableaux qui lui appartiennent entièrement. Francesco Signorelli. Tommaso Paparello.

Volterra ne dut point être le *Grazia*, surnommé le *Guelfe* à Naples, puisque le *Penni* son maître, si l'on en croit le Vasari, était encore, dans cette année 1516, élève et compagnon de Raphaël, et qu'il semble difficile qu'il ait pu faire un élève d'une si grande réputation. Ainsi, d'après ces remarques, le Léonard qui peignit à Volterra devait être un peu plus âgé.

Raffaellino dal Colle.

Borgo, que l'on nomma depuis la ville du Saint-Sépulcre, eut alors son *Raphaël* appelé communement *Raffaellino* del Colle, du nom d'une petite ville où il était né, à quelques milles de distance de Borgo. On le met au nombre des élèves de Raphaël, mais il appartient bien davantage à *Jules* Romain, duquel le Vasari le désigne tantôt comme le domestique, tantôt comme le disciple ou comme le compagnon, dans les travaux qu'il fit à Rome, et dans le Te, édifice de Mantoue. Il est extraordinaire qu'il n'ait point écrit sa vie, et qu'il n'en ait parlé que légèrement comme par circonstance, en ne le louant qu'avec beaucoup de réserve. Le mérite de ce peintre n'est point assez connu; il ne travailla presque que pour sa ville natale et pour les villes voisines : c'est après les avoir vues que je me plais à enrichir cette nomenclature, de la description de ses ouvrages.

A *Città San Sepolcro* sont les deux tableaux que le *Vasari* n'indique que par le nom de l'auteur. Dans l'un est le Christ qui, s'élévant plein de majesté dans une attitude qui exprime le mépris, regarde les soldats qui veillaient auprès du tombeau, et les remplit de frayeur; l'invention de ce tableau est du genre le plus imposant : on le voit à *Saint-Roch* et on le retrouve dans la cathédrale. Celui des *observantins* de San Francesco, représente une Assomption de la Vierge, composition aussi agréable pour le dessin que pour les teintes, mais dont une autre main a diminué le prix en y ajoutant je ne sais quelle image, qui la dépare complètement. *Raffaellino* traita le même sujet à Città di Castello, dans l'église des *Conventuels.* Il y déploie une manière large, élégante et

finie; et cet ouvrage qui est placé vis-à-vis d'un très-beau tableau du Vasari, efface presqu'entièrement ce dernier. C'est dans la même ville que l'on voit aux *Servites* une descente de croix que l'on trouve belle, quoique d'une couleur moins forte, et à Saint-Angelo, une peinture représentant Saint-Michel avec Saint-Sébastien qui, dans une humble attitude, présente à l'Enfant-Jésus et à la Vierge-Marie, un des dards qui servirent à son martyre. Cette composition est simple, mais gracieuse dans tous ses détails. On en remarque une du même goût à *San Francesco di Cagli*; c'est une Vierge entre les saints Roch et Sébastien, avec un saint évêque; les figures et le paysage y ont toute la manière de Raphaël. Les apôtres qu'il peignit dans la sacristie de la cathédrale d'Urbin se distinguent par leur beauté ainsi que par la richesse de leurs costumes : ce sont deux petits tableaux d'une forme oblongue, et d'un coloris plein de vigueur. Les olivetains de Gubbio ont de la main de *Raffaellino*, dans leurs chapelle, une nativité de J.-C., puis deux sujets tirés de la vie de Saint-Bénoît, peints à fresque, et je crois avec l'aide de quelque autre peintre de la même école. Le premier de ces ouvrages est beaucoup meilleur que les deux autres, quoique l'on trouve aussi dans ces derniers des têtes expressives, des morceaux d'architecture bien conçus, et que l'auteur y ait ajouté, dans le haut, une *vertu* qui rappelle les sibylles de Raphaël. Il travailla en outre à la *Rocca di Perugia*, et à l'*Imperiale* de Pesaro, maison de plaisance du duc d'*Urbino*, qui fut beaucoup plus satisfait de ses travaux que de ceux des deux *Dossi*. Enfin, ce peintre habile qui avait aidé Raphaël et

Jules Romain, ne dédaigna point de travailler sur les dessins de maîtres moins célèbres. Lorsque Charles-Quint vint à Florence, en 1536, il s'offrit à seconder le *Vasari* qui faisait partie du cortége de ce prince; et il fit, sur les dessins de *Brononi*, des cartons pour les tapisseries de Cosme Ier. Depuis cette époque, il n'est plus fait mention de lui; mais on peut citer comme une autre preuve de la modération de son caractère, que le *Rosso* étant venu à *San Sepolcro*, *Raffaellino*, pour l'honorer, lui céda la commission d'un tableau d'autel qu'il avait été chargé de faire : exemple peu commun parmi les peintres, qui, d'ordinaire, font le meilleur accueil aux peintres étrangers, pourvu qu'ils se contentent de regarder, et qu'ils se hâtent de partir. Il dirigea aussi à *San Sepolcro* une école de laquelle sortirent le *Gherardi*, le *Vecchi*, et d'autres, parmi lesquels plusieurs peut-être le surpassèrent en génie; mais aucun ne l'égala pour la grace et pour le fini.

Pendant la durée de cette même période, Arezzo vit fleurir un grand nombre d'artistes; mais le *Vasari* toujours sobre de louanges, non-seulement à l'égard des Florentins, mais envers ses concitoyens mêmes, n'a cité avec éloge que deux d'entre eux.

Gio. Antonio Lappoli.

Antonio, fils de *Matteo Lappoli*, fut élève du *Pontormo*, et ami de *Perino* et du *Rosso*. Ayant vécu avec eux à Rome et en Toscane, il imita facilement leur manière, mais il la mit plutôt en pratique pour des tableaux de cabinet que pour des peintures d'églises.

Guiglielmo da Marcilla.

Guiglielmo, que Vasari nomme de *Marcilla*, était étranger à Arezzo, mais ayant gagné l'affection des Arétins, et ceux-ci lui ayant donné pour sa vie la jouis-

sance d'une terre, la reconnaissance le naturalisa en quelque sorte dans leur ville, et il y établit son séjour. Il laissa dans sa patrie adoptive des monuments admirables de son génie. Il avait été dominicain dans son pays natal; en venant en Italie, il devint prêtre séculier et fut appelé à Arezzo, *le Prieur.* Il était bon peintre sur verre, ce qui fut cause qu'un *Claude*, français de naissance, le conduisit à Rome et lui fit peindre des fenêtres pour Jules II; mais il s'exerça aussi à la peinture à fresque : il avait cultivé le dessin en Italie, et fit de tels progrès, que ses ouvrages exécutés à Rome, semblent dessinés par un peintre du quinzième siècle, tandis que ceux qu'il fit à Arezzo, paraissent être d'un peintre moderne. Il peignit à fresque dans la cathédrale quelques voûtes et quelques contours de lunettes (*), où il retraça des faits évangéliques; son dessin tenait beaucoup de celui de Michel-Ange, mais son coloris était un peu pâle. On observe tout le contraire dans ses peintures sur vitraux, où il sut allier à un dessin parfaitement correct, et à une expression remarquable, des teintes qui sont semblables, tantôt à l'émeraude, tantôt au rubis ou au saphir d'Orient; et qui, lorsqu'elles sont frappées des rayons du soleil, imitent l'assemblage éclatant des couleurs de l'Iris.

Arezzo a de ces vitraux dans la cathédrale, dans l'église de St-François, et dans plusieurs autres temples; et en si grand nombre, qu'elle pourrait être un objet d'envie, sous ce rapport, pour des villes beaucoup plus considérables. Ces peintures renferment une quantité

(*) Lunettes en terme d'architecture sont les cintres, ou les espaces compris entre les arceaux d'une voûte.

de faits évangéliques, et d'autres sujets sacrés, et elles sont si bien faites, qu'elles paraissent avoir atteint les limites de l'art. Le *Vasari* donne de grands éloges à la vocation de San Matteo, que l'on voit sur l'une des fenêtres de la cathédrale : « Les effets de la « perspective, dit-il, les escaliers, les figures y sont « représentées avec tant de vérité, et les paysages y « sont si bien peints, que l'on dirait que ce ne sont « point des vitraux, mais des merveilles tombées du « ciel pour la consolation des hommes. »

Peinture sur vitraux.

Le lieu et le temps m'avertissent de m'arrêter à la peinture sur vitraux avant de passer à une autre époque. On donnait aussi à ces peintures le nom de mosaïques, parce qu'elles sont composées de verres de différentes couleurs, attachés ensemble par des lames de plomb, qui y forment les ombres : on voit des vitraux qui le disputent aux plus belles peintures sur toiles et sur bois.

Le Vasari enseigne les procédés de cet art dans l'introduction de son ouvrage, à l'article 32; et je trouve dans la préface du traité *de omni scientia artis pingendi*, du moine *Theophile*, que de son temps, la France l'emportait sur toutes les autres nations (1), dans la pratique des peintures sur vitraux, qu'elle semble avoir toujours cultivée, et conduite par degrés à sa perfection, en la propageant même dans les pays étrangers. Les Italiens, dès le premier siècle après la restauration de la peinture, firent des fenêtres en

(1) *Hic invenies quidquid diversorum colorum generibus et mixturis habet Græcia..... quidquid in fenestrarum varietate pretiosa diligit Francia.*

verres de plusieurs couleurs, ainsi que l'observe le P. *Angeli*, dans la description de la basilique d'Assise qui en conserve de très-anciennes.

Nous trouvons aussi, dans l'église des Franciscains à Venise, qu'un *Frater Theotonius* (allemand), couvrit des parois et fit des fenêtres en verres peints, imités depuis par un peintre nommé *Marco*, qui vivait en 1335 (1). Il faut remarquer encore que des fenêtres semblables étaient pratiquées derrière et dans le haut des autels, avant que l'on y eût introduit l'usage des peintures sur panneaux, ou des fresques, et que ces fenêtres y tenaient lieu de tableaux saints. Alors le peuple chrétien, en y élevant les yeux, y cherchait les traits de *ceux qu'il espérait revoir dans les cieux*, et priait, tourné vers ces brillantes images.

Dans le quinzième siècle, *Laurent Ghiberti*, versé dans plusieurs des beaux-arts, étendit et perfectionna encore celui-ci. A St.-François et dans la cathédrale de Florence, il fit les œils-de-bœuf de la façade, en verres coloriés; de même dans la coupole de la cathédrale, tous les œils-de-bœuf furent faits de sa main, à l'exception de celui de l'Assomption, qui fut l'ouvrage de Donatello. Les verres en furent fabriqués à Florence, où l'on appela dans cette vue, un *Domenico Levi*, né à Gambassi dans le territoire de Volterra, Lorenzo Ghiberti. Donatello.

(1) Zanetti, *Nuova raccolta delle monete e Zecche d'Italia*, T. IV, page 158. On rapporte ici un document fort long en langue latine, où l'on fait mention d'un frère de Marco, appelé *Paolo*, et peintre comme lui, *qui habet in carta designatam mortem S. Francisci, et virgini gloriose, sicut picte sunt ad modum Theutonicum in pano* (i. e. panno) *ad locum minorum in Tarvisio.*

qui avait appris, et exerçait alors cet art à Lucques, comme l'observe et le prouve *Baldinucci*, en relevant une erreur du Vasari (*).

Goro et Bernardo.

Ce fut, je crois, de cette école, que sortirent Goro, et Bernard de Francesco, et cette série d'*Ingesuati*, qui furent employés à St.-Laurent et ailleurs, et dont l'habileté a été si justement vantée par les historiens florentins (**).

Parri Spinelli. P. D. Francesco Montcassin.

Ce genre fleurit ensuite à Arezzo, où il fut introduit par *Parri Spinelli*, disciple de *Ghiberti*; vers la même époque, vivait à Perouse le P. D. Francesco, religieux du Mont-Cassin; non-seulement peintre sur vitraux, mais chef d'école dans cette ville. Quelques-uns soupçonnent que le *Vannuci* profita de ses instructions, quoique les époques ne favorisent pas beaucoup une pareille supposition.

Toutefois, cet art florissait à Venise, vers l'an 1473; on y fit une fenêtre, à St.-Jean et St.-Paul, et une autre à *Murano*; il était naturel que l'art de peindre sur vitraux ne fut point négligé dans une ville qui avait été le berceau de la fabrication du verre.

Il est vrai qu'avec le temps, les verres de Venise et de Florence, qu'on employait à cet usage, devinrent extrêmement troubles, et qu'on leur préféra bientôt ceux de France et d'Angleterre, dont le poli et la transparence les rendaient plus propres à être coloriés sans nuire beaucoup à la lumière. On apprit aussi à substituer aux couleurs ternies par la gomme et par les autres liquides, des couleurs cuites au feu, de la

(*) T. III, page 25.

(**) *V.* Moreni, P. VI, page 41.

manière dont le *Vasari* a donné l'explication. L'invention en appartient aux Flamands, ou plutôt aux Français ; ce qui est incontestable, c'est que nous l'avons reçue de la France. *Bramante* appela de cette contrée les deux artistes que nous avons cités plus haut; et qui, outre les fenêtres du Vatican, peintes à la couleur cuite, et détruites dans le pillage de Rome au temps de Clément VII, en firent deux à *Ste-Marie du Peuple*, chacune avec six différents sujets tirés de l'évangile. On admire encore deux fenêtres, dont les couleurs éclatantes n'ont point été altérées par une durée de trois siècles. Claude mourut à Rome peu de temps après que cet ouvrage eut été achevé; *Guiglielmo* lui survécut d'un grand nombre d'années, et fit presque toujours sa résidence à Arezzo, il y travailla aussi pour la capitale, qui conserve des vitraux peints de sa main, dans la chapelle *Capponi* à Ste-Félicité. Il enseigna cet art au *Pastorino* de Sienne ; celui-ci se fit remarquer par son talent, dans les travaux de la salle principale du Vatican, qu'il exécuta sur les dessins du Vaga, et dans la cathédrale de Sienne. On jugea même que le disciple l'emportait sur le maître. *Maso Porro* et *Michelagnolo Urbani* de Cortone, *Borro d'Arezzo*, sortirent de cette école, et furent employés en Toscane et ailleurs. Le *Vasari*, lorsqu'il décora le vieux palais, se servit de *Gautier* et de *Georges*, flamands, qui travaillèrent sur ses dessins. Un peintre qui ne mérite pas moins d'être remarqué dans ce genre, fut *Valerio Profondavalle* de Louvain, qui, dans la moitié du seizième siècle, vint se fixer à Milan : il fut original et fécond dans ses inventions, et très-bon coloriste de peintures à fresques ; mais surtout très-habile dans

Mons. Claudio.

Pastorino.

Maso Porro. Michelagnolo Urbani. Battista Borro. Gualtieri, Giorgio, flamands.

Valerio Profondavalle.

la peinture sur vitraux, ainsi que nous l'apprenons du *Lommazzo*.

Gerardo Orniero.

L'Orlandi cite avec éloge *Gerardo Orniero Frisio* et ses fenêtres de St.-Pierre de Bologne, peintes vers l'an 1575; mais le talent de cet artiste déclina lorsque la mode, arbitre des beaux-arts, excluant celui-ci des temples et des palais, le fit peu à peu disparaître.

Un autre genre de peinture sur verres, ou plutôt sur cristaux, devint fort en vogue dans le siècle passé: on l'employa au tour des miroirs et des coffres de toilette, ainsi qu'aux décorations des appartements des grands. Ce fut pour ces divers usages que le *Maratta* et d'autres du même temps, peignirent sur des cristaux, comme ils auraient pu le faire sur la toile : le Giordano, qui travailla plus que tous les autres en ce genre, y forma plusieurs élèves. On regarde Carlo *Garofolo* comme le meilleur de tous : il fut même appelé à la cour de Charles II, roi d'Espagne, pour cette espèce de peinture (1), dont le règne ne dura que pendant un petit nombre d'années.

Maratta.

Le Giordano.

Carlo Garofolo.

TROISIÈME ÉPOQUE.

Imitateurs de Michel-Ange.

Commencements et période de la décadence.

Après les cinq grands maîtres que nous avons nommés, les Florentins étaient devenus si riches en beaux modèles, que pour la prospérité de l'art, ils n'avaient pas grand besoin d'avoir recours aux écoles étrangères : ils n'avaient plus qu'à choisir parmi ce qu'ils possédaient

(1) Bellori, *Vite de' Pittori*, etc., page 392.

de meilleur, par exemple, la vigueur de *Michel-Ange*, la grace d'*Andrea*, l'expression animée du *Rossi*, la couleur et les draperies du *Porta* et le clair-obscur du *Vinci*. Mais, il paraît qu'ils firent peu d'attention à ces divers genres de perfection en peinture, et qu'ils s'appliquèrent principalement au dessin : ils crurent même que l'exemple du seul *Buonarroti* devait leur suffire dans cette étude, et ils s'attachèrent presque exclusivement à suivre ses traces. Ce choix fut déterminé à la fois, et par le grand nom, et par la brillante fortune, et par la longue carrière (1) de cet artiste qui, ayant survécu à ses concitoyens les plus recommandables, contribuait par son crédit à faire élever aux dignités les partisans de son école (ce qui était assez naturel) et les enthousiastes de son talent. C'est ce qui a fait dire par quelques-uns, que *Raphaèl* avait vécu trop peu pour les progrès de l'art, et que *Michel-Ange* avait trop vécu. Mais les artistes auraient dû se rappeler cette parole, ou plutôt cette prophétie de Michel-Ange, *que son style produirait des maîtres ignorants*, ce qui ne manqua point d'arriver à ceux qui ne surent point l'imiter.

Leur étude et leur exercice continuel étaient de dessiner d'après ses statues, parce que le carton sur lequel s'étaient formés tant d'habiles maîtres, avait péri, et que ses peintures n'étaient point à Florence,

(1) Tous les peintres l'adorent comme « maître, prince, et « dieu du dessin »; c'est ainsi que s'exprime M. *Claudio Tolomei* dans une lettre à *Apollonio Filarete* vers la fin du Ve livre. Les artistes du siècle de Léon X en jugèrent de même, et c'est encore ainsi que l'on en a jugé dans le siècle de Pie VI. *Voyez* page 209.

mais à Rome. Ils transportaient ensuite dans leurs propres compositions, cette régularité de la sculpture, ces formes prononcées, ce jeu des muscles, cette sévérité des traits, ces gestes, et ces attitudes pleines de vie, qui rendent le Buonarroti si imposant et si terrible. Mais n'approfondissant point les théories de cet homme inimitable, et ne sachant pas bien quelle était la véritable action des ressorts du corps humain sous la superficie de la peau, ils tombaient facilement dans les plus grossières erreurs. Tantôt en indiquant des muscles hors de leur place, ou en les exprimant de la même manière, et dans une figure en mouvement, et dans une figure en repos; dans un jeune homme délicat, et dans un sujet parvenu à l'âge viril; satisfaits de cette manière qu'ils croyaient grande, ils n'attachaient pas beaucoup d'importance au reste. On voit dans la plupart de leurs tableaux une foule de figures placées les unes au-dessus des autres, on ne sait sur quel plan. Des têtes qui n'expriment rien, des personnages demi-nus qui n'agissent point, et qui ne font que montrer pompeusement, comme l'Entelle de Virgile, *magna ossa lacertosque.* On y voit substituée au bel azur, et au verd brillant qui éclatent dans leur modèle, une couleur languissante et jaunâtre; à l'empâtement vigoureux des couleurs, des teintes superficielles; enfin, la science du relief, que l'on avait si soigneusement étudiée jusqu'à *Andrea*, y paraît complètement oubliée.

Le *Baldinucci*, en plusieurs endroits, avoue cette décadence : elle semble avoir commencé vers l'an 1540, mais ne se prolongea qu'à peine au-delà de deux ou trois générations. Quoi qu'il en soit, les Florentins,

pendant cette époque moins heureuse, déclinèrent moins visiblement que d'autres écoles : les églises sont remplies des peintures de ce temps, et si elles ne sont point aussi admirées que celles des temps antérieurs, elles sont encore assez estimées. Quiconque aura vu les églises de *Santa-Croce*, de *Santa-Maria Novella*, et d'autres dans lesquelles les meilleurs peintres de cette époque ont laissé des preuves de leurs talents, trouvera certainement beaucoup plus à approuver qu'à blâmer. On y remarque peu de peintures qui aient un grand mérite quant à la couleur; mais, on en distingue une multitude qui offrent une grande perfection de dessin. La plupart ne sont point exempts de cette affectation que nous avons déja signalée; mais on reconnaît que peu à peu les peintres reformèrent les défauts de ce style, et qu'avec le temps, ils l'ennoblirent et le perfectionnèrent : nous les passerons en revue en marchant presque toujours sur les traces de *Vincenzio Borghini* leur contemporain et l'auteur du *Riposo*, dialogue qui mérite d'être lu, et par rapport à la pureté du langage, et par rapport au bon esprit qui l'a dicté. Commençons par le *Vasari*, qui non-seulement appartient à cette époque, mais qui aussi, est accusé d'avoir été l'une des principales causes de la décadence (1).

Georges Vasari d'Arezzo nacquit dans une famille amie des beaux-arts, descendant d'un Lazzaro, qui fut en peinture l'élève et le compagnon de *Pietro della Francesca*, et neveu d'un Georges qui, en faisant des vases d'argile, renouvela les exemples des anciens Giorgio Vasari.

(1) *Baldinucci*, T. IX, page 36.

dans les formes, dans les bas-reliefs, et dans la transparence des vernis; il en reste encore des essais dans la galerie royale de Florence. *Michel-Ange*, *Andrea*, et d'autres, instruisirent le *Vasari* dans l'art du dessin. Le *Priore* et le *Rosso* le dirigèrent dans la peinture. Mais le théâtre de ses études fut Rome, où il fut conduit par *Hyppolite* Card. de Médicis, cause première de sa fortune; car, ce fut au moyen dela protection de ce prince, qu'il obtint la faveur de cette famille, par laquelle il fut comblé de richesses et d'honneurs. Après avoir dessiné à Rome tous les ouvrages de son premier maître, et ceux de *Raphaël*, après y avoir copié d'autres peintures de diverses écoles, et une grande quantité de marbres antiques, il se forma un style où l'on retrouve facilement les traces de tant de bonnes études; mais on y découvre surtout sa prédilection pour le *Buonarroti*. Devenu habile dans la figure, il acquit un talent non moins remarquable dans l'architecture, et fut même dans ce genre l'un des premiers de son temps. Enfin, il sut réunir cette variété de connaissances, qu'à l'exemple de *Raphaël*, *Perino*, *Jules Romain*, et leurs élèves, avaient cultivées à la fois. Il devint capable, ainsi qu'eux, de présider seul à la construction des plus grands édifices, d'en distribuer les ornements intérieurs, tels que les figures, les grotesques, les paysages, les stucs, les dorures, et tout ce qui pouvait contribuer à les orner avec magnificence. Il commença bientôt à être connu en Italie; il fut employé pour la peinture dans plusieurs endroits, et à Rome même. Il travailla beaucoup pour le couvent des *Camaldules*, ainsi que pour plusieurs monastères d'olivetains. Dans celui de *Rimini*, par

exemple, il fit un tableau d'autel, ayant pour sujet les trois Mages, et plusieurs fresques dans le reste de l'église. Dans celui de Bologne, trois sujets d'histoire sacrée, avec plusieurs ornements pour le réfectoire. Enfin, dans celui de Naples, il disposa un autre réfectoire, non-seulement selon les lois de l'architecture la plus régulière, mais il l'orna de la manière la plus riche par des peintures de toutes espèces, et des décorations en stucs. Il employa une année entière à ce travail, en se faisant aider par un grand nombre de jeunes élèves; et ce fut, ainsi qu'il le dit lui-même, le premier ouvrage qui ait donné à cette ville l'idée du goût moderne. On voit plusieurs autres de ses peintures à Ravenne, chez des religieux de différents ordres, à Saint-Pierre de Perouse, au *Bosco* près d'Alexandrie, à Venise, à Pise, à Florence, à Rome, où les plus remarquables sont répandues dans le Vatican, et dans la salle de la chancellerie : de ce nombre sont les fresques, dont les sujets sont pris de la vie de Paul III, et qui ont été peintes par les ordres du cardinal Farnese. Ce fut aussi ce prélat qui conçut la pensée de faire écrire par le *Vasari* les vies des peintres qu'il publia depuis à Florence. Accrédité par des travaux aussi importants, appuyé par l'estime et par l'amitié du *Buonarroti*, devenu célèbre par la multiplicité de ses talents, il fut distingué par Cosme Ier, qui l'invita à venir à sa cour. Il se rendit aux ordres de ce souverain, et alla, en 1553, à Florence, avec toute sa famille. Tous les artistes que nous avons déja cités, étant alors morts, ou devenus vieux, il n'avait pas beaucoup de rivaux à craindre. Il présida à tous les grands travaux qui furent ordonnés par le prince,

et parmi lesquels on doit surtout distinguer *la fabbrica degli uffizi* (*), à Florence, regardée comme l'un des plus beaux monuments de l'Italie; puis le vieux palais, partagé en une multitude d'appartements, pour la résidence de la cour, et tous ornés des peintures du *Vasari* et de son école. Il y en a un entre autres, où chaque pièce est désignée par le nom d'un personnage de la famille, dont on y a peint l'histoire. Ce travail est une des plus belles choses que le *Vasari* ait produites; et ce qui y paraît le plus frappant, est la chambre de Clément VII, dont le plafond représente le pape prêt à couronner Charles-Quint. Les vertus, les victoires et les actions les plus éclatantes de ce prince, y sont ingénieusement figurées, et l'on ne sait ce qu'on doit le plus admirer dans cet ouvrage, ou de la magnificence du prince, ou du goût et du discernement de l'artiste. Plusieurs autres de ses peintures, soit de celles destinées à être conservées dans des églises ou dans des appartements, soit de celles d'une durée passagère, pour l'usage des fêtes ou des funérailles, sont citées par lui-même dans sa vie qu'il écrivit jusqu'à l'année 1567, et que le lecteur peut consulter. Il n'acheva pas cette histoire, mais son continuateur la conduisit jusques à l'année 1574, qui fut la dernière de la vie de *Giorgio*.

Quel peintre fut le Vasari.

Il nous reste à parler du mérite réel de cet homme, tour-à-tour loué ou blâmé sans mesure par la multitude des écrivains qui pendant une durée de deux siècles, ont traité des beaux-arts, principalement en Italie. Nous le considérons d'abord comme peintre.

(*) Bâtiment consacré à l'administration publique.

et ensuite comme écrivain. S'il n'existait de lui que quelques-unes de ses peintures du vieux palais, avec la Conception de *St.-Apostolo* à Florence, que le *Borghini* cite comme son meilleur ouvrage; le *St-Jean Decollé*, dans l'église qui porte ce nom, à Rome, et où l'on admire une très-belle perspective; la *Cène* d'Assuerus, chez les bénédictins d'Arezzo; quelques-uns de ses portraits que le *Bottari* n'a point hésité à caractériser par le nom de *Giorgineschi*, et quelques autres de ses tableaux, dans lesquels il voulut se faire connaître pour un homme habile, sa réputation aurait été beaucoup plus brillante; mais il voulut faire trop de choses, et mit trop souvent la célérité à la place du talent. Il en résulta que ses figures ne furent point toutes correctes, quoiqu'il fut bon dessinateur, et que, dans la plupart de ses ouvrages, la parcimonie des couleurs et la légéreté de *l'empâtement* rendirent sa peinture pâle et sans vigueur (1). Mais comme l'habitude de négliger de bien faire en toute chose, est toujours accompagnée de quelque suggestion propre à nous excuser soit aux yeux des autres, soit aux yeux de notre amour-propre, il s'applaudit dans ses écrits, de s'être formé des méthodes abrégées (2), et d'avoir

(1) Il fit pour l'église de St-Laurent le tableau d'autel représentant *St-Gismond*, dont l'exécution lui fut confiée par l'illustre famille des *Martelli*, et qui plut singulièrement au duc *Cosme*. Mais on fut obligé d'ôter cette peinture de dessus l'autel parce que les teintes en étaient effacées.

(2) Nous voyons dans Pline que Philoxène, *eretrius, et celeritatem præceptoris* (Nicomaque) *secutus breviores etiamnum quasdam picturæ vias et compendiarias invenit* (Lib. XXXV, cap. 36). Par ce qui précède et ce qui suit, on voit néanmoins que ses peintures n'en étaient pas moins parfaites; et je crois

su multiplier ses travaux sans beaucoup d'étude, c'est-à-dire d'avoir souvent peint de pratique. Mais autant cette méthode est avantageuse à l'artiste, qui de cette manière augmente aisément sa fortune, autant elle est nuisible à l'art, qui par de tels moyens tombe nécessairement dans la manière, ou dans l'altération du vrai. Le Vasari ne put éviter ces défauts dans la plupart de ses ouvrages, et principalement dans ceux qu'il fit à la hâte, ou qu'il fit exécuter par d'autres; excuses qu'il répète souvent à ses lecteurs dans le cours de son livre. Je pense qu'il fut déterminé à faire cette apologie de lui-même, par les critiques que l'on fit de la salle de la chancellerie, qu'il avait peinte en cent jours pour complaire au cardinal Farnese, selon ce qu'il rapporte dans ses mémoires; mais il aurait mieux valu qu'il s'excusât alors auprès du prélat, et qu'il le priât d'employer un autre maître, que de chercher à se justifier aux yeux de la postérité, en la priant de lui pardonner ses erreurs : les exhortations de ses amis l'y engagèrent aussi, et le *Caro*, entre autres, ne cessa de l'avertir du tort que sa précipitation faisait à sa gloire (1); or, comme il présida pendant long-temps aux travaux que Cosme I, et le prince D. Francesco ordonnèrent dans la capitale, et qu'il y fut secondé par un grand nombre de jeunes gens, le *Baldinucci* croit qu'il contribua puissamment à cette dureté de style qui s'introduisit dans l'école de Florence (2).

Ecole du Vasari.

Il est vraisemblable que le *Baldinucci* ne se trompe

que ces méthodes abrégées regardaient spécialement le mécanisme de l'art.

(1) V. *Lettere Pittoriche*, tome II, lett. 2.

(2) *Baldinucci*, T. IX, page 35.

point en faisant cette supposition, et que l'exemple d'un peintre de la cour pouvait facilement détourner les jeunes gens de l'ancienne délicatesse du style, et leur faire prendre une manière plus négligée. Du reste, les Florentins qui prirent part à ses travaux, étant presque tous élèves du *Bronzino*, n'adoptèrent point la manière du *Vasari*, à l'exception de deux ou trois, sans parler de quelques autres qui ne s'y conformèrent que pendant un court espace de temps. Il fut imité par *Francesco Morandini*, que l'on appelait dans sa patrie, le *Poppi*, et qui fut son disciple. Celui-ci marcha visiblement sur les traces de son maître, ainsi qu'on le voit dans son tableau de la Conception, à *S-Michelino*; dans un autre tableau beaucoup meilleur, de la Visitation à St-Nicolas, et dans une multitude d'autres productions du même pinceau. Seulement il s'applique davantage à soigner les détails, et montre dans le caractère de ses compositions plus d'enjouement et de gaîté. Jean *Stradano*, flamand, qui vécut pendant dix ans dans la familiarité du *Vasari*, prit beaucoup de son coloris; mais il choisit plutôt pour son modèle dans le dessin, *Salviati*, avec lequel il avait été à Rome, ainsi qu'avec *Daniel de Volterra*. Les *servites* ont de lui un Christ en croix, que l'on préfère à tout ce qu'il fit d'ailleurs à Florence, où il dessina beaucoup pour des tentures d'appartements et pour des estampes. Il fut riche en inventions, et loué par le *Vasari* plus que tous les autres peintres qui travaillaient alors pour la cour. Le *Borghini* le place aussi au rang des meilleurs maîtres.

Le Poppi.

Jean Stradano.

Jacopo Zucchi seconda après lui les travaux du *Vasari*, et je n'ai rien vu de lui, où l'on puisse re-

Jacopo Zucchi.

connaître la grande précipitation de *Georges*. S'il rivalisa quelquefois avec lui, ce fut dans ce que son style avait de meilleur et de plus achevé. Il vécut très-long-temps à Rome, sous la protection du cardinal Ferdinand de Médicis, dans le palais duquel, et plus encore dans celui des *Rucellai*, il peignit à fresque avec un fini presque inimitable. Le tableau d'autel de St-Jean Decollé, représentant la naissance de ce précurseur du Christ, est son ouvrage, et on le regarde comme l'un des meilleurs de cette église ; on l'attribuerait même plutôt à l'école d'*Andrea*, qu'à toute autre. Il fut dans l'usage d'introduire dans ses compositions, des portraits de plusieurs personnages, la plupart hommes de lettres, qui tous furent assez ressemblants : ses figures d'enfants et de jeunes gens ont une grace toute particulière. Le *Baglioni* parle de lui avec le plus grand éloge, aussi bien que d'un frère qu'il avait, qui portait le nom de François, et qui fut un bon mosaïste en même temps qu'excellent peintre de fleurs et de fruits.

Francesco Zucchi.

Avec quels secours il écrivit.

En considérant ensuite *Giorgio* comme écrivain, j'ai peu de chose à en dire ici, puisque j'aurai continuellement occasion de le citer dans le cours de cet ouvrage. Il écrivit les principes de l'art, et les vies des artistes, ainsi que tout le monde le sait. Il y ajouta quelques opuscules qui traitent de ses ornements (1) et de ses peintures (2). Il s'engagea dans cette entre-

(1) « Description des décorations faites pour le mariage du « prince D. Francesco de Toscane. » Elle est insérée dans le IXe volume de l'édition siennoise que nous citons souvent.

(2) « Dissertation du chev. *Giorgio Vasari*, peintre et archi- « tecte d'Arezzo, sur les compositions exécutées par lui à Flo-

prise, à la persuasion du cardinal Farnèse, et de *Giovio*, auxquels se joignirent pour l'y encourager, le *Caro*, le *Molza*, le *Tolomei*, et d'autres lettrés de la cour. Le premier projet avait été de le charger de recueillir, sur les artistes, des notes que le Giovio aurait amplifiées. On voulut qu'il commençât par *Cimabue*, ce que peut-être on n'aurait point dû faire ; mais qui justifie le Vasari du tort d'avoir passé sous silence les peintres les plus anciens, et qui confirme à Cimabue la gloire qui lui est attribuée d'une voix unanime par ces grands hommes, d'avoir été au-dessus de tous ses contemporains.

Lorsqu'on s'aperçut ensuite que le Vasari était un bon écrivain (1), qu'il était capable d'étendre ses notices, et qu'il avait même sur le *Giovio* l'avantage de mieux connaître la propriété des termes de son art, on lui abandonna le soin de ce travail, pourvu, cependant, que pour le rendre plus digne d'être offert au public, il consultât quelque homme de lettres, comme il le fit en effet. Ayant heureusement terminé son livre en 1547, il alla à Rimini, et pendant qu'il était occupé à peindre chez les Olivétains, le P. *D. Giov. Matteo Fae-*

« rence dans le palais de LL. AA. SS., etc., avec la composition « de la peinture commencée par lui dans la coupole.

C'est un ouvrage posthume achevé par *Giorgio Vasari* son neveu qui le publia en 1588 à Florence : elle a été reproduite à Arezzo en 1762, in-4°.

(1) Il eut l'esprit cultivé, et acquit beaucoup de connaissance des belles lettres, et dans sa patrie, et à Florence, où, « étant « encore fort jeune, il s'entretenait deux heures par jour avec « Hyppolite et Alexandre de Médicis, sous les yeux du *Pierio*, « leur maître.» *Vasari* dans la vie de *Salviati*.

tani, abbé du monastère, s'appliquait à revoir tout l'ouvrage, et à le faire transcrire. Vers la fin de cette année, il fut envoyé au *Caro*, pour le lire, et celui-ci l'approuva, en disant que c'était un livre *bien écrit et rempli d'excellentes observations* (1). Il y recommandait seulement, dans quelques endroits, un style moins recherché et plus naturel. De nouvelles corrections y ayant été faites, d'après cette remarque, il fut imprimé en deux volumes, à Florence, par le *Torrentino*, en 1550; et celui-ci fut *beaucoup aidé* dans cette édition, par le P. D. *Miniato Pitti* autre moine olivétain (2). Le Vasari se plaignit de ce que « beaucoup de choses « y avaient été introduites ou altérées, à son insçu et « dans son absence (3);» mais je ne crois pas pour cela que le *Pitti*, ni aucun autre religieux, ait mutilé cet ouvrage, ainsi que le *Bottari* veut l'insinuer (4). Si le Vasari ne sait point comment ces altérations eurent lieu, nous le savons encore beaucoup moins que lui; et l'on peut soupçonner qu'ayant encouru le blâme d'un grand nombre de lecteurs, pour certaines anecdotes scandaleuses qu'il avait glissées dans son livre, il chercha à s'en excuser comme il le put. Comment serait-il possible de croire que tout ce qu'il supprima dans la seconde édition (au point qu'il en fait presque un ouvrage nouveau), soit un tissu d'absurdités imaginées, on ne sait comment, par d'autres, et non des erreurs

(1) V. *Lettere Pittoriche*, T. III, lett. 104.

(2) Le *Bottari* dans sa préface, page 6, en produit une preuve authentique.

(3) Dans l'épître dédicatoire adressée à Cosme Ier et mise en avant de la 2e édition.

(4) *Lettere Pittoriche*, T. III, lett. 226.

commises, au moins pour la plus grande partie, par lui-même ?

De quelque manière que ces faits se soient passés, l'historien eut le temps de corriger ses récits, de les accroître, de les réimprimer, et d'y ajouter les portraits des peintres. Il s'était servi, dès la première édition, des manuscrits du *Ghiberti*, du *Domenico Ghirlandaja*, de *Raphaël* d'Urbin ; et il avait recueilli lui-même beaucoup d'autres matériaux en parcourant l'Italie : avant de faire imprimer pour la seconde fois son ouvrage, il entreprit un nouveau voyage, en 1566, comme il le raconte dans la vie de *Benvenuto Garofolo*. Il revit les auteurs qu'il avait déja consultés, et il emprunta de nouvelles lumières de ses meilleurs amis, qu'il a nommés en partie, entre autres ceux de Furlo et de Vérone. Il inséra donc dans ses *vies*, tous ces nouveaux details, et il en aurait ajouté beaucoup d'autres, si le résultat avait répondu à ses soins. Mais il se plaint au commencement et à la fin de la vie du *Carpaccio*, de *n'avoir pas recueilli jusques aux moindres particularités (relativement à un grand nombre d'artistes)*, et de n'avoir pas réussi à s'en procurer tous les portraits. Il prie ensuite *que l'on accueille*, dit-il, *ce qui est en son pouvoir, puisqu'il ne peut pas tout ce qu'il aurait voulu*. C'est ainsi, qu'en publiant de nouveau son livre, en 1568, il dit, en s'adressant à Cosme Ier, dans son épître dédicatoire, *que l'on n'a rien à désirer, quant à ce qui le regarde*, dans les histoires dont il a entrepris le récit. La nouvelle édition sortit des presses des *Giunti*, et dans toutes les parties ajoutées, où l'on rencontre tant de beaux traits de philosophie et de morale

chrétienne que l'on ne peut attribuer à Giorgio, *le Borghini* et bien plus encore, le *P. D. Silvano Razzi*, religieux camaldule, eurent une part considérable. Telle est dumoins la conjecture avancée par le *Bottari* dans sa préface (1); mais ils ne durent

(1) Il se fonde sur ce que le Vasari a dit dans la vie du Frate : « Il « y a même le portrait de F. Gio. de Fiesole, de qui nous avons « décrit la vie, laquelle se trouve parmi celles des bienheureux.» Ce qui, dit le Bottari, ne peut s'appliquer à d'autres qu'à D. Silvano Razzi, auteur des Vies des Saints et des Bienheureux de la Toscane, et parmi lesquelles se trouve celle du B. Giovanni. Mais cet indice ne serait pas suffisant; ou au moins ce qui peut paraître *beaucoup* n'est pas *tout*. Le document qui montre le fait dans toute son évidence, m'a été indiqué par le savant M. Louis de *Poirot*, secrétaire des finances royales, et il existe dans « les Vies des Saints et Bienheureux de l'ordre des frères « prédicateurs, par *Serafino Razzi*, dominicain, » publiées en 1577, à Florence, lorsque le Vasari était déja mort: ensuite, en parlant des monuments des beaux-arts, que l'on voit à St-Dominique de Bologne, il ajoute : « Il serait trop long de « parler avec détail de chacune de ces histoires, mais quiconque « le voudra pourra voir le tout dans les Vies des peintres, sculpteurs et architectes, écrites *pour la plupart* par D. Silvano « Razzi, mon frère, pour le chev. *Giorgio Vasari* d'Arezzo. « son intime ami. »

D'après ce passage, on peut croire que *Giorgio* ayant communiqué à ce religieux les matériaux qu'il avait recueillis, en un grand nombre de ses Vies corrigées par lui, et embellie par les exordes et les réflexions judicieuses qu'il y avait ajou tées. Mais qu'ensuite il les retoucha de nouveau et les augment en y ajoutant, par promptitude ou par inadvertance, quelqu trait qui ne coïncide pas bien avec le reste, ou qui se trouv répété dans un autre endroit. Par des suppositions semblabl nous devinerons probablement par quelle raison quelques-un de ces Vies, écrites avec un rare talent, contiennent des passag

point participer à la révision ou à l'examen critique de l'ouvrage, car il est rempli d'erreurs, et dans la syntaxe, et dans l'orthographe des noms; et plus souvent encore dans les dates. Enfin, quoi que réimprimé à Bologne, en 1648; à Rome, avec les notes et les corrections du *Bottari*, en 1759; à Livourne et à Florence avec les mêmes, et avec de nouvelles observations de ce critique, en 1767 et suiv., et dernièrement à Sienne, avec de nouvelles corrections et de nouvelles notes du P. de la Valle, il forme moins encore un spicilége, qu'une immensité de corrections de noms, et d'erreurs de chronologie, dont nous indiquerons les plus marquantes par la suite (1).

Critiques et justifications de cet écrivain.

Mais, c'est là, ce me semble, le principal défaut de son livre, et il faut convenir qu'il y retombe pour ainsi dire à chaque page. Quant aux erreurs qui lui sont reprochées dans tant d'autres livres, elles sont pour la plupart exagérées par des écrivains qui se sont offensés, tantôt du silence du Vasari, tantôt de son

qui ne paraissent pas de la même main, et quelquefois même, font voir l'auteur en contradiction avec lui-même.

(1) Il faut remarquer que le *Bottari* écrivit principalement pour noter les altérations que les ouvrages décrits par le *Vasari* avaient souffertes depuis deux cents ans. Quant aux corrections que nous avons indiquées, il se défend, dans sa préface, de vouloir s'en charger « parce qu'il manque, dit-il, de temps, de santé, « de renseignements suffisans, et surtout de volonté. » Quant aux renseignements nous lui en devons une grande quantité, ainsi qu'au P. M. Guglielmo, mais non pas également par rapport à toutes les écoles. L'un et l'autre du reste sont des écrivains de mérite. Le premier l'emporte pour les citations des livres publiés, et le second pour la connaissance des manuscrits et des auteurs anecdotiques.

jugement à l'égard de tel ou tel autre artiste de leur pays. Rien, d'ailleurs, ne flatte davantage la vanité de l'historien particulier d'une ville, que d'en défendre l'honneur, ainsi que celui des citoyens qui l'ont illustrée. Quel que soit son style, tous ceux de son pays (qui est pour lui l'univers) lui donnent infailliblement raison. Dans chaque café où il se montre, dans chaque boutique de libraire, dans chaque assemblée, ils le saluent comme leur défenseur. Il ne faut donc point s'étonner de ce que plusieurs d'entre eux s'expriment comme si l'étendard national eût été confié à leur courage; de ce qu'ils se parent d'une attitude belliqueuse; de ce qu'enfin ils passent souvent d'une légitime défense à une attaque injuste. C'est ainsi, à mon avis, que quelques-uns de ces écrivains en ont agi à l'égard du Vasari, et qu'au lieu de le réfuter avec ménagement, ils l'ont attaqué d'une manière hostile. On lui a opposé des passages de la première édition, qu'il avait fait disparaître dans la seconde. On l'a rendu responsable de la difformité de plus d'un portrait, comme si c'eût été sa faute et non pas celle de la nature. On a donné un sens défavorable à ses expressions les plus innocentes; et l'on a voulu faire croire que, ne s'occupant qu'à exalter le Florentins, il avait négligé tous les autres Italiens; comme si, pour rendre une égale justice à ceux-ci, il n'eût pas voyagé et fait des recherches le plus souvent inutiles, ainsi que je l'ai déja remarqué. Cependant les commentateurs de toutes les écoles ont fait envers lui, ce que les commentateurs de Virgile ont fait envers *Servius*. Tous en disent du mal et tous en profitent. Si l'on supprimait de leurs écrits tout ce que le *Vasari* a recueilli

sur les anciens peintres des écoles vénitienne, bolonaise et lombarde, combien leur histoire serait défectueuse? Il me semble donc que l'on doit savoir gré au *Vasari* de tout ce qu'il a dit, et se contenter de regretter tout ce qu'il n'a pas dit.

Que si ses jugements paraissent avoir été moins équitables envers quelques étrangers, *il n'a pas, pour cela, mérité d'être taxé d'envie et de malignité*, comme le remarque fort bien le Lomazzo. Il avait déclaré qu'il avait tout fait pour *dire la vérité ou du moins ce qui lui avait paru tel* (*) ; et il suffit de le lire sans prévention, pour le regarder comme justifié par sa bonne foi même. On reconnaît dans son langage un homme qui écrit comme il sent. S'il dit du bien de ses amis, il en dit également du *Baldinelli* et du *Zuccaro*, ses ennemis (1). Il dispense d'une main équitable la louange et le blâme, soit aux Toscans, soit aux autres. S'il trouve des peintres faibles dans les écoles étrangères, il en trouve aussi à Florence. S'il parle des sentiments d'envie des étrangers, il ne passe certainement pas sous silence ceux des Florentins, à l'égard desquels, dans la vie de *Donatello*, dans la sienne, et d'une manière plus marquée encore dans celle de *Pierre Perugin*, il écrit avec une liberté comparable à celle de Giovio. Il est donc incontestable que les jugements dans lesquels il montre moins de sagacité ne provien-

(*) Tome VII, page 249.

(1) Taja, *Descrizione del palazzo Vaticano*, page 11. Le Zuccaro ne fut point aussi généreux à l'égard du Vasari. Il chargea son ouvrage de notes satyriques. C'est aussi ce que fit l'un des trois Carraches, *Lett. Pitt.*, T. IV, lett. 210.

nent pas de ses préventions nationales, mais de tout autre principe.

Une multitude d'observations lui échappèrent sans doute, par rapport à quelques artistes, et il ne put écrire avec la même certitude que nous le faisons aujourd'hui à l'égard de beaucoup d'autres qui existaient alors, et qui, comme il arrive toujours aux artistes vivants, étaient plus censurés qu'applaudis. Il faut, d'ailleurs, accorder quelque chose à la nécessité qui engageait le Vasari dans d'autres occupations, et qui dut inévitablement le faire écrire quelquefois comme il peignait, c'est-à-dire, sans se donner beaucoup de peine. Rien ne le prouve mieux que les répétitions d'une même chose à une distance rapprochée, comme celles que nous avons déja relevées, et les opinions contradictoires qu'il exprime quelquefois par rapport à un même peintre, dont il dit du bien dans un passage, tandis que dans un autre, il lui accorde à peine le moindre mérite. Nous l'avons remarqué spécialement à propos du *Razzi*, contre lequel il montre une malveillance, qui au surplus n'est point excitée par la rivalité d'école, mais provoquée par le mauvais caractère de cet artiste ; enfin, dans ceux de ses jugements qui manquent d'exactitude, mais qui sont considérés par lui comme conformes à la vérité. On doit attribuer ses erreurs à ses préjugés, et au temps dans lequel il vécut. Par exemple, il appelait le *Buonarroti*, *le plus grand des peintres qui ait existé dans nos temps passés* (*). Il lui donnait la préférence sur les Grecs (**); et à son exemple il plaçait le plus grand

(*) Tome VII, page 203.

(**) V. page 117.

mérite de la peinture dans la vigueur et dans la hardiesse du dessin ; comme si la grace et le coloris eussent compté pour rien en comparaison (*). Cette maxime fut la source de quelques-unes de ses idées sur le *Bassano*, sur le *Titien* et sur *Raphaël* même ; idées qui lui sont vivement reprochées : mais, devrait-on chercher de la malignité dans ce qui ne fut que le résultat de son éducation? N'est-ce pas ainsi que non-seulement dans toute école de peinture, mais dans toute secte de philosophie, chacun préfère la sienne à toutes les autres? Le *Petrarque* n'a-t-il point observé cette propension dans l'homme en général, lorsqu'il s'écriait : *D'où vient que chacun paraît satisfait de ce qu'il sait ?* Que l'on pardonne donc au *Vasari*, ce qui ne sembla au poète philosophe qu'une folie de l'esprit humain ; et que l'on dise de quelques-uns de ses passages, qui d'ailleurs sont rares, ce que l'on a dit en parlant de Tacite : « Je désapprouve ses maximes, « mais j'applaudis à son ouvrage. » C'est ainsi, je crois, que pensait le *Lomazzo*, qui bien qu'il fût loin d'être entièrement satisfait de tous ses jugements, non-seulement excusa le Vasari, mais prit même sa défense (1), acte d'équité auquel on ne saurait donner trop d'éloges.

Giorgio Vasari doit être regardé comme le père de

(*) V. page 123.

(1) « Et si l'on ne peut disconvenir qu'il ait montré un peu « de partialité, on ne doit cependant pas le dépouiller de la « gloire qui ne peut lui être contestée, quelque chose que les « ignorants ou les envieux puissent débiter contre lui; car il était « impossible d'exécuter une histoire aussi belle et aussi exacte, « sans génie et sans jugement, ni sans de grandes fatigues et « de longues veilles. » *Idea del Tempio*, ec., cap. IV.

l'histoire de la peinture, parce qu'il nous en a conservé les traits les plus précieux. Formé pendant l'époque la plus brillante de cet art, il a, pour ainsi dire, perpétué les préceptes du *siècle d'or*. En lisant ses récits, on croirait entendre les peintres mêmes dont il a recueilli les traditions et les maximes. On se dit que ses paroles sont celles que *Raphaël* et *Andrea* adressaient à leurs élèves; que c'est ainsi que s'exprimait le *Buonarroti*; que c'est dans ces termes que les amis de *Giorgio* lui transmirent ce qu'eux-mêmes avaient appris du *Vinci* et du *Porta*. On se plaît à le suivre dans tous ces details; on aime jusqu'à la manière dont il les expose, manière à la fois claire, naturelle, simple et cependant remarquable par l'emploi judicieux de tous les mots techniques nés à Florence, et qui ne seraient rejetés par aucun écrivain, quel qu'il fût, de ceux qui entreprendraient d'écrire sur les beaux-arts. Enfin, si l'on découvre en lui quelques défauts qui tiennent à ses premières études, ou même, si on le veut, à son amour-propre, il ne me paraît pas juste que ces légères erreurs effacent le souvenir de ce qu'on lui doit de reconnaissance, ni que l'on se plaise à élever un cri de guerre contre lui.

Académie de dessin à Florence.

Nous devons encore signaler un autre genre de mérite qu'eut le Vasari, par rapport aux beaux-arts; ce fut d'avoir fondé l'académie spéciale de dessin, à Florence, vers l'an 1561. La compagnie de Saint-Luc y avait été établie dès le quatorzième siècle, mais elle était tombée en décadence, et avait même fini par se dissoudre; ce qui avait donné à F. *Gio. Angiolo Montorsoli*, religieux servite et célèbre statuaire, l'idée de la relever. Ayant communiqué ce projet à Giorgio, celui-ci

le fit agréer à Cosme I; en peu de temps elle reprit un nouvel essor, et devint à la fois une congrégation pieuse, et une académie de beaux-arts. Le prince voulut la présider, et se fit représenter, dans les occasions ordinaires, par D. *Vincenzo Borghini*, auxquels succédèrent d'abord le chevalier *Gaddi*, puis *Baccio Valori*, et toujours par la suite, quelqu'un de ses gentilshommes les plus éclairés; usage que les souverains de Florence, ont toujours conservé jusqu'à notre siècle. On donna pour emplacement à ce collége d'artistes, le chapître de l'annonciation, lieu orné *des peintures et des sculptures des meilleurs maîtres* de ce temps, ainsi que Valori le rapporte (*). On désigna encore un autre endroit pour les assemblées, et peu à peu les princes qui se succédèrent répandirent d'autres libéralités en faveur de cette compagnie. Ses réglements avaient été étendus par ses premiers réformateurs à la tête desquels fut le Vasari lui-même; il en parle à Michelange (**) en protestant que tous les membres de cette académie avaient appris de lui tout ce qu'ils savaient : il est vrai, que le chapître reproduisit de tous côtés des imitations du style de ce grand peintre. C'était d'ailleurs, comme nous l'avons dit, la manière en vogue à Florence; mais il aurait mieux valu que chacun imitât le maître qui lui plaisait le plus. La nature, et non la routine, doit servir de guide dans le choix du style, lequel, aussi bien qu'un ami, doit être élu selon l'inclination du cœur. Il est vrai, que le préjugé des Florenrentins a été commun à beaucoup d'autres, et qu'il

(*) *Lett. Pitt.*, T. I, page 190.
(**) *Ibid.*, T. III, page 51.

a donné lieu à dire que *les académies ont été nuisibles à l'art*, parce que l'on n'y est jamais parvenu qu'à conduire tous les génies divers par une route uniforme; ce qui fait que l'Italie fut toujours riche en sectaires, et pauvre en grands maîtres. Mais il m'a semblé que ces institutions étaient très-utiles, et qu'elles le seraient surtout si elles étaient dirigées d'après les principes des *Carraches*, que nous développerons en parlant de l'école de Bologne. Revenons, en attendant, à l'école Florentine.

Autres fondateurs de cette époque.

Le *Salviati* et *Jacopo del Conte*, furent contemporains de Vasari, et avaient été avec *Andrea del Sarto*, et le *Bronzino*, élèves du Pontormo. Ainsi, à l'exemple de *Giorgio*, ils furent portés par leur goût à l'imitation de *Michelange*. *Francesco de' Rossi*, qui du nom de famille de ses protecteurs a été nommé *dei Salviati*, fut condisciple de *Vasari*, sous *Andrea del Sarto* et *Baccio Bandinelli*. Celui-ci fut un sculpteur habile, et se plaisait à instruire dans l'art du dessin ceux qui se destinaient à la peinture; art qu'il exerçait quelquefois pour son amusement, à l'exemple du *Verrocchio*. Le *Salviati* s'étant ensuite lié à Rome avec Vasari, avec lequel il vécut dans une étroite intimité, et presque comme un frère, fit les mêmes études et adopta complètement les mêmes principes.

Francesco dei Salviati.

Il devint toutefois plus correct, plus grand, plus animé dans son style, que son ami, et Vasari lui-même le vante comme le meilleur maître qui existât à Rome de son temps. Il travailla, dans cette ville, au palais de ses Mecènes, à celui des *Farnèse*, à celui du Riccio, à la chancellerie, à *Saint-Jean-Decollé*, et ailleurs. Il couvrit d'immenses parois, de ses peintures à fresque,

genre de travail qu'il préférait à tous les autres. Il fut riche en invention, varié dans ses compositions, *grandiose* dans l'architecture de ses tableaux, et fut du petit nombre de ceux qui ont réuni à la célérité du pinceau la profondeur du dessin. Il déploya toujours beaucoup de science, et pour ainsi dire, trop de hardiesse dans cette partie de son art. La bataille et le triomphe de Furius Camillus, qu'on voit dans la grande salle du vieux palais, est un ouvrage rempli d'imagination, et qui pour les armes, les costumes, et les anciens usages, paraît avoir été dirigé par un savant antiquaire. C'est la meilleure de celles de ses productions que sa patrie possède aujourd'hui. Il y a cependant encore laissé à *Santa Croce*, un tableau d'autel, ayant pour sujet la descente de croix; sujet qui lui était très-familier. On le retrouve à Rome, dans le palais Pamphili, au *Corpus Domini* à Venise, et dans plusieurs galeries particulières, où les Saintes-Familles sont très-multipliées, ainsi que ses portraits. On cite encore, comme l'un de ses tableaux les plus célèbres, l'*Octogone* de Psyché, que possèdent MM. *Grimani*, et que Giorgio regarde comme le plus bel ouvrage de peinture qui soit à Venise. Ce jugement aurait été moins choquant, s'il eût dit que c'était le plus savant en dessin; mais que dans une ville de cette étendue, cette peinture soit au-dessus de toutes les autres, comme Hélène surpassait, dit-on, toutes les autres femmes en beauté, qui pourrait consentir à en tomber d'accord avec Vasari? Les traits de la Psyché n'ont rien de rare, et ce sujet fabuleux, quoique bien composé, quoiqu'embelli par un charmant paysage, et par un petit temple du meilleur goût, ne peut être mis en comparaison avec la

grace du *Titien*, ou de *Paolo*, dans les productions desquels on croit quelquefois voir, dirait le Dante, *un sourire de l'univers.*

Le dessin du *Salviati* fut meilleur que sa couleur. Je crois que ce fut par cette raison qu'il ne fit pas fortune à Venise, qu'il ne fut point goûté non plus à Paris, où les vicissitudes de sa vie le conduisirent, et que partout, aujourd'hui encore, il est beaucoup moins recherché, et beaucoup moins payé qu'un *Titien*, ou un *Paolo*. Il semble que le monde, dans les arts d'agréments, tels que la poésie et la peinture, tolère plus volontiers la médiocrité du savoir, que la médiocrité de la grace; rien n'est plus vrai que l'observation de *Salvator Rosa*, qui ayant été interrogé si l'on devait attacher plus de prix au dessin, ou au coloris, répondit qu'il avait trouvé beaucoup de tableaux de Santi di *Tito*, exposés dans des ventes, à de très-vils prix, mais qu'il n'y en avait jamais rencontré un de *Bassano*.

Elèves du Salviati.

Le *Salviati* domina pendant cette époque sur tous ses contemporains, et s'il ne resta pas long-temps à Florence, s'il n'y fut pas extrêmement occupé, ce fut en partie, dit le *Vasari*, l'effet de la malignité des envieux, et en partie celui de son caractère brusque, inquiet et dédaigneux. Cependant, il dirigea les études de plusieurs des peintres qui appartiennent à cette école. *Francesco del Prato*, bon orfèvre, et habile dans les ouvrages de marquetterie en métal, prit du goût dans un âge déja mûr pour l'art de *Salviati*, et voulut devenir son écolier. Ayant une grande connaissance du dessin, il parvint bientôt à faire des tableaux de cabinet : le *Vasari* en désigna deux (le

Francesco del Prato.

châtiment des serpents, et le limbe), et il assure qu'ils sont d'une grande beauté. Il n'est pas invraisemblable, que parmi les peintures les moins importantes que l'on attribue aujourd'hui au *Salviati*, il y en ait quelques-unes du *Prato*, que l'on ne nomme pas plus que s'il n'eût jamais existé. *Bernardo Buontalenti*, génie rare et fécond, apprit du *Clovio* la miniature, et eut pour maîtres en peinture, le *Salviati*, le *Vasari*, et le *Bronzino*. Il réussit au point, que plusieurs de ses ouvrages furent envoyés par François Ier, à l'empereur, et au roi d'Espagne. On voit son portrait dans la galerie royale, mais on ne trouve guère d'autres ouvrages à Florence, qui puissent lui être attribués sans quelque doute, parce qu'il trouva plus d'occasions d'être employé dans des travaux d'architecture et d'hydrostatique.

Bernardo Buontalenti.

Le *Ruviale*, peintre espagnol, *Domenico* de Rome, le Porta *de la Garfagnana*, appartiennent à l'école du *Salviati*; et j'entrerai dans plus de détails sur le dernier, en parlant des *Vénitiens*, parmi lesquels il vécut. Dans le traité du *Lommazzo*, *Romolo* est considéré comme faisant partie de la même école; et le P. Orlandi conjecture que c'est le même que *Romolo Cincinnato*, peintre florentin, qui fut attaché au service de Philippe II, roi d'Espagne : il est cité avec beaucoup d'éloges par le *Palomini*, ainsi que deux de ses fils, *Diego*, et *Francesco*, artistes habiles, qui jouirent de la faveur de Philippe IV, et de celle du souverain pontife Urbain VIII, lequel les créa chevaliers.

Ruviale. Domenico Romano, il Porta.

Romolo Fiorentino.

Jacopino del Conte, qui, dans *l'abecedario pittorico*, est cité aussi sous le nom de *Jacopo del*

Jacopino del Conte.

Conte, y est considéré, non pas comme un seul peintre, mais comme deux peintres différents. Il fit peu de chose à Florence, et travailla beaucoup à Rome, où il déploya un talent remarquable dans l'exécution des portraits de tous les papes, et des principaux seigneurs qui vécurent depuis Paul III, jusqu'à Clément VIII, sous le pontificat duquel il mourut. On peut juger jusques où alla d'ailleurs son mérite, dans la composition, par les peintures d'histoires à fresque, qu'il a laissées à *Saint-Jean Decollé*; ou mieux encore, par le tableau d'autel qu'il a fait pour la même église, et qui est, sans contredit, l'un de ses meilleurs ouvrages. La concurrence des plus fameux peintres romains lui donna occasion de se distinguer : il imita *Michel-Ange*, mais d'une manière si adroite, et avec un coloris si différent, qu'il semble appartenir à toute autre école. Son meilleur élève fut *Scipion Gaetan*, duquel nous parlerons dans le troisième livre; je ne m'arrêterai point à Domenico Becceri, élève distingué de *Puligo*, ni à quelques autres qui sont moins connus.

Domenico Becceri.

Un autre peintre qui vécut dans l'intimité du *Vasari*, dont l'âge était peu éloigné du sien, fut *Angiolo Bronzino*, regardé comme l'un des meilleurs de son temps, à cause de la délicatesse de ses têtes, et de la grace de ses compositions. Il occupa aussi un rang parmi les poètes : ses poésies furent imprimées en même temps que celles de *Berni*, et on lit dans le recueil du *Bottari*, quelques-unes de ses lettres sur la peinture (1). Quoique élève et imitateur du *Pontormo*,

Angiolo Bronzino.

(1) V. T. I, page 22 : Il y examine la question alors vivement débattue, *si la sculpture est plus noble que la peinture?*

on reconnaît aussi dans ses ouvrages le style du maître qui dominait à cette époque. Ses fresques du vieux palais sont fort estimées : on y remarque les parois d'une chapelle, sur lesquelles il figura la *manne tombant du ciel*, et le *châtiment des serpents*, composition pleine d'imagination et de vérité ; mais les peintures de la voûte ne correspondent point à la beauté des premières ; on y critique avec justice des fautes de perspective. Le Bronzino a fait pour les églises de Florence quelques tableaux d'autels parmi lesquels il y en a de faibles : les anges qu'il y a introduits sont d'une beauté trop délicate et trop efféminée; mais il a produit d'autres peintures du premier ordre ; telles sont, la *Piété* qu'on voit à *Santa Maria Nuova*, et surtout le *Limbe della Santa Croce*, sur un autel qui appartient aux barons *Riccasoli*. Ce dernier tableau conviendrait mieux à une académie de *nu*, qu'à l'ornement d'un autel ; mais l'auteur était trop enthousiaste de *Michel-Ange* pour ne pas chercher à l'imiter jusque dans ses écarts. Cet ouvrage a été très-bien nettoyé : on voit dans les galeries d'Italie, une quantité

Il donne la préférence à son art. Il n'est pas sans intérêt de lire, dans le même volume, d'autres lettres écrites en faveur de l'opinion contraire. Le *Buonarroti*, interrogé par le *Varchi*, ne voulut pas se prononcer. V. page 7. Après la mort du *Buonarroti*, de nouvelles discussions s'élevèrent entre les peintres et les sculpteurs, et l'on vit paraître des compositions en prose et en vers sur ce sujet. Le *Lasca* écrivit en faveur de la peinture. Le *Cellini* prit la défense de la sculpture. V. *Annotazioni alle rime del Lasca*, page 314. Le Lomazzo mérite d'être lu dans son *Trattato*, lib. II, page 158, où, d'après un manuscrit de Léonard, composé à la prière de Louis Sforce, il donne l'avantage à la peinture.

de portraits du *Bronzino* qui sont pleins d'imagination et de variété. Cependant la couleur des chairs, quelquefois trop plombée ou trop blafarde, ou d'un rosé qui n'est pas naturel, en diminue beaucoup le mérite; mais la couleur qui domine généralement dans sa peinture est le jaunâtre, et le plus grand reproche que l'on puisse lui faire, est de manquer de relief.

Élèves de cette époque.

Ceux qui viennent après lui, la plupart Florentins, sont nommés par le *Vasari*, lorsqu'il parle des obsèques du *Buonarroti*, dans la relation des académiciens, écrite en 1567, et ailleurs. Leurs ouvrages sont ou dispersés dans la ville, ou rassemblés dans le cloître de *Santa Maria Novella*. Si les cintres n'en avaient pas été plusieurs fois retouchés et altérés, ce lieu serait, par rapport à l'époque dont nous parlons, ce que le cloître des olivetains de Bologne est à l'égard du temps des *Carraches*; plus brillant, sans doute, quant à la perfection de l'art, mais non pas plus intéressant quant à la vérité de l'histoire. Une autre collection de laquelle j'ai parlé dans la description de la galerie royale, en examinant le dixième *cabinet*, est beaucoup mieux conservée, et paraît même intacte. Elle est à présent dans une autre pièce, et consiste en 34 sujets fabuleux ou historiques, peints par plusieurs artistes de cette époque, dans les panneaux d'un cabinet d'étude du prince Francesco (1). Le Vasari, auquel ce travail était confié, y figura Andromède délivrée par Persée; et il se fit aider, dans le reste de l'ouvrage, par les jeunes académiciens, qui

(1) Voyez, au sujet de ce cabinet d'étude, fait pendant la Vie de Cosme I, le Baldinucci, T. I, page 154 et page 182.

conservaient par ce moyen un esprit d'émulation, et se faisaient connaître à la cour. La plupart y mirent leurs noms (1); et s'ils répandirent dans leur travail, ou des défauts qui étaient communs pendant ce siècle, ou d'autres qui leur étaient propres, ils ne laissèrent pas de faire voir que l'art de la peinture n'était pas encore déchu à Florence. Je conseille cependant à ceux qui verront cette collection (2), de suspendre leur jugement sur le mérite de ces artistes, jusqu'à ce qu'ils aient observé d'autres ouvrages exécutés entièrement par eux dans leurs pays ou même à Rome, où quelques-uns d'entre eux ont trouvé place dans les galeries les plus choisies : en attendant nous allons les classer chacun dans leurs écoles, dont la première est celle d'*Angiolo*.

(1) On y lit ceux de l'*Allori*, du *Titi*, du *Buti*, du *Naldini*, du *Cosci*, du *Macchietti*, du *Minga*, du *Butteri*, du *Sciorini*, du *Sanfriano*, du *Fei*, du *Betti*, du *Casini*, du *Coppi*, du *Cavalori*, outre ceux du *Vasari*, du *Stradano* et du *Poppi*, que nous avons déja cités.

(2) Elle a été replacée depuis dans le grand corridor de la galerie, où est rangée la série des peintres toscans, depuis la restauration de la peinture jusque dans les derniers temps. Presque tous sont constatés par le témoignage de l'histoire : les plus précieux sont conservés dans des cabinets. C'est un des amusements les plus piquants que le musée royal offre à la curiosité, que de voir les commencements, les progrès et les vicissitudes d'une école de peinture qui, on peut le dire, a donné naissance à toutes les autres, ou du moins, les a sans cesse alimentées. C'est là qu'au lieu de *lire* la succession de ces différentes périodes, on la *voit*. Le projet et l'exécution de cette série sont dus à M. le chev. Tommaso Puccini patricien de Pistoïe, directeur actuel de la galerie royale, à la richesse de laquelle il ajoute encore par ses talents et par ses connaissances.

École du Bronzino. Alessandro Allori.

Alexandre Allori, neveu et disciple du Bronzino, duquel il ajoute quelquefois le nom au sien dans la signature de ses tableaux, est regardé comme très-inférieur à son oncle. Tout entier à l'étude de l'anatomie, dont il a fait un emploi très-savant dans la tribune de l'église des Servites, et dont il a composé un traité à l'usage des peintres, il ne cultiva point assez les autres parties de son art; on trouve cependant de lui, même à Rome, des tableaux de chevalet, et l'on voit dans le musée royal, son sacrifice d'Isaac, dont le coloris est presque flamand. Il annonce tout ce qu'il était capable de faire, quant à l'expression, dans son tableau de la Femme adultère, à *Santo Spirito*. Il fut habile à faire les portraits, quoiqu'il manquât par fois de discernement en introduisant des costumes modernes dans des sujets anciens, défaut qui n'était point rare à cette époque. En général, on peut juger que l'Allori eut un génie égal dans toutes les parties de la peinture; mais qu'étant trop occupé, il ne put le développer qu'inégalement. Il peignit beaucoup pour les étrangers et fut en faveur auprès des souverains de *Florence*, qui le chargèrent de finir les peintures commencées à *Poggio a Cajano*, par *Andrea*, par le *Franciabigio*, par le *Pontormo*, qui les avaient laissées plus ou moins imparfaites. Il en fit aussi quelques-unes de sa composition, vis-à-vis des précédentes, telles que les jardins des Hespérides, la *Cène* de Siphax, et Titus Flaminius, qui dissout la ligue entre les Étoliens et les Achéens; sujets qui, ainsi que ceux de César et de Cicéron, furent choisis pour faire allusion à des faits semblables, relatifs à *Cosme* et à *Laurent* de Médicis. Tels étaient les usages de ce beau siècle; et les modernes, représentés

sous les traits des plus illustres des anciens, étaient loués ainsi d'une manière plus voilée, mais peut-être plus flatteuse. *Gio. Bizzello*, disciple d'Alexandre, peignit à *St.-Jean Decollé* de Rome, et dans quelques églises de Florence, mais il est rangé parmi les peintres médiocres. *Cristofano*, fils d'Alexandre, devint l'un des plus habiles, mais nous nous réservons d'en parler ailleurs.

Élèves de l'Allori.

Gio. Bizzelli.

Santi Titi de la ville de San Sepolcro, élève du *Bronzino* et du *Cellini*, étudia beaucoup à Rome, d'où il rapporta un style plein de savoir et de grace. Le *beau* qui le caractérise n'a pas beaucoup d'idéal; mais il donna à ses têtes une vigueur de coloris, et pour ainsi dire une fraîcheur de santé, qui rivalise avec la plus belle nature. La perfection du dessin est un des caractères de son talent, au point même qu'il était proposé pour modèle par *Salvator Rosa*. On en trouve peu dans les autres écoles qui l'emportent sur lui pour l'expression, et dans la sienne on n'en trouve aucun. Ses accessoires sont généralement de bon goût; et comme il avait exercé l'architecture avec succès, il produisait des effets de perspective qui donnaient autant de majesté que de charme à ses compositions.

Santi Titi.

On le regarde généralement comme le meilleur peintre de cette époque, à laquelle il appartient davantage par son âge que par son style, à l'exception du coloris qui est fort pâle, et du relief qui est presque nul. *Le Borghini*, qui fut à la fois son censeur et son apologiste, assure que ces qualités ne lui manquèrent pas non plus lorsqu'il voulut les cultiver; et il paraît les avoir déployées dans la *Cène* d'Emaüs à *Ste-Croix* de Florence, dans la résurrection du Lazare à la cathé-

drale de Volterra, et dans un tableau de Città di Castello, où il représenta les fidèles, recevant le St.-Esprit de la main des apôtres : tableau que l'on voit avec plaisir, même après les trois tableaux de Raphaël, qui font l'ornement de la ville.

Élèves de Titi.

Tiberio Titi.

Parmi ses élèves en dessin, qui furent très-nombreux, on compte Tiberio, son fils; mais loin d'atteindre le talent de son père, il ne réussit qu'à faire des portraits en miniature, genre dans lequel il eut un mérite distingué. Ses ouvrages obtinrent un rang honorable dans la collection qui fut rassemblée par le cardinal Léopold, et qui occupe aujourd'hui un cabinet du musée royal. Il serait injuste d'oublier ici deux florentins qui sont dignes de mémoire ; *Agostino Ciampelli*, qui peignit à Rome sous le pontificat de Clément VIII, et Lodovico *Buti*, qui ne quitta point son pays. L'extrême ressemblance qu'ils ont entre eux, les ferait prendre pour deux jumeaux : moins profonds, moins inventeurs, moins compositeurs que le *Titi*, mais ayant souvent des pensées heureuses, offrant une grande correction dans leur dessin, et se montrant meilleurs coloristes que tous ceux que produisait ordinairement l'école florentine. Seulement ils tombent quelquefois dans la crudité, et abusent de la couleur rouge, qu'ils ne fondent point assez. On peut compter parmi les choses qui méritent d'être vues à Rome, la sacristie et la chapelle de Sant'Andrea à l'église du *Jésus*, dont les fresques, très-remarquables, sont l'ouvrage du premier de ces deux peintres, ainsi que le tableau du Crucifix, à Ste-Praxède : peinture à l'huile que l'on regarde comme l'une de ses meilleures productions. Un autre de ses ouvrages classiques, que l'on voit à

Agostino Ciampelli.

Ludovico Buti.

S. Stefano de *Pescia*, est le tableau de la Visitation, avec deux peintures latérales, auxquelles le voisinage du *Tiarini* fait très-peu de tort. On peut facilement reconnaître Ludovico Buti dans la galerie de Florence, où il a laissé le miracle de la multiplication des *Pains*, tableau qui contient une multitude de figures. *Baccio Ciarpi*, peintre de la même école, est recommandable pour avoir enseigné le *Berettini*, et mérite d'être distingué par le soin et la correction qu'il mit dans ses ouvrages. Il fut jugé digne de peindre à la *Conception* de Rome, que l'on peut considérer comme une riche galerie, dans laquelle travaillèrent les plus habiles peintres de cette époque. *Andrea Boscoli*, son élève, a laissé son portrait dans le musée royal de Florence, et une quantité de tableaux de chevalet dans l'intérieur de la même ville. Il voyagea hors de l'état florentin, et laissa de ses ouvrages dans plusieurs autres pays, comme à San Ginesio, à Fabriano, et dans d'autres endroits du *Picenum*; la plus étendue de ses productions que l'on connaisse, est un St.-Jean-Baptiste occupé à prêcher ; on le voit chez les Thérésiens de Rimini. C'est un tableau à grande machine, qui échappa cependant à la connaissance du *Baldinucci*, compilateur des détails concernant cet artiste. Une conjecture du même écrivain range *Costantino dei Servi* au nombre des élèves du *Titi*. On assure qu'il fut d'abord l'un des imitateurs de ce dernier, et qu'étant ensuite passé en Allemagne, il y prit la manière de *Purbus*. Il paraît qu'il ne fit pas beaucoup de portraits au dehors, et que dans ce genre il avait plus de théorie que de pratique. Il dut sa plus grande réputation à l'architecture, et aux travaux en

Baccio Ciarpi.

Andrea Boscoli.

Costantino de' Servi.

pierre dure, auxquels il présida ainsi que nous l'expliquerons en parlant d'une autre époque; mais en voilà assez sur l'école de *Santi*. Nous devons toutefois avertir le lecteur qu'il entraîna par son exemple un grand nombre de jeunes peintres, auxquels il apprit à tempérer la sévérité du style de *Michel-Ange* par des contours plus gracieux, et par un meilleur choix de têtes.

On peut regarder comme le troisième parmi les élèves d'*Angiolo*, *Baptiste Naldini*, qui, dirigé d'abord par le *Pontormo*, puis par le *Bronzini*, et ayant fait aussi quelque séjour à Rome, fut ensuite choisi par le *Vasari* pour le seconder dans les travaux du vieux palais. Il le retint environ quatorze ans auprès de lui, et en parla d'une manière honorable dès les premiers temps, en disant qu'il le regardait comme l'un des peintres les plus étonnants par sa promptitude et par la facilité de son travail. Le *Naldi* recueillit à Rome, du chevalier *Baglione*, les mêmes témoignages d'approbation, principalement pour la chapelle de *St.-Jean-Baptiste* peinte à la *Trinità de' Monti*, et ornée de plusieurs sujets tirés de la vie de ce saint. Il fit dans sa patrie une grande quantité de tableaux très-estimés, parmi lesquels on peut citer en particulier la Descente de Croix et la Purification à *Santa Maria Novella*, dont le *Borghini* a loué le dessin, la couleur, la disposition, la perspective et les attitudes. Les défauts qu'on peut lui reprocher dans quelques-uns de ses tableaux, sont de faire quelquefois des genoux un peu gros, et des yeux qui ne sont point assez ouverts; mais on le distingue facilement, au milieu de tous les autres, par l'énergie de sa touche. On le reconnaît

aussi à son coloris, et aux teintes changeantes pour lesquelles il marqua plus de prédilection qu'aucun autre peintre de son temps.

Éléves de Naldini.

Sa manière d'enseigner fut celle de la plupart des maîtres de cette époque, c'est-à-dire de faire dessiner dans l'école, d'après les modèles en plâtre de *Michel-Ange*, et de donner leurs propres peintures à copier, lorsqu'elles étaient achevées; car, lorsqu'ils travaillaient, ils étaient comme les abeilles, qui ne peuvent souffrir d'être vues, et sont toujours prêtes à piquer ceux qui les observent : le *Baldinucci* a recueilli plusieurs exemples de cette singularité. C'est ce qui fait que les élèves de *Naldini*, ainsi que presque tous ceux de ce temps, pêchent par la roideur, et qu'il en est peu qui aient atteint cette hardiesse de pinceau, et cette fraîcheur de coloris qui le distinguèrent : quelques-uns, toutefois, méritent qu'on les fasse connaître. *Gio. Balducci*, surnommé *Cosci*, du nom d'un oncle maternel, le seconda dans ses travaux pendant plusieurs années. Son *Cénacle* de la cathédrale, l'invention de la croix à la *Crocetta*, d'autres peintures qu'il fit pour le cloître des dominicains de Florence, et pour *Ste.-Praxède*, à Rome, annoncent un génie plus flexible que celui de son maître : en le secondant, il passa quelquefois les bornes qu'il lui avait marquées; et quelques-uns lui ont reprochés de l'affectation dans plusieurs de ses mouvements. Il se fixa et mourut à Naples; et les historiens de ce pays l'ont loué avec justice. *Cosimo Gamberucci* paraît avoir eu un but tout à fait différent. Après avoir vu la plus grande partie de ses ouvrages, on est tenté de dire de lui, comme d'un ancien, «cet artiste n'a point sacrifié aux

Gio. Balducci.

Cosimo Gamberucci.

« graces. » Il semble cependant, qu'après ses premiers ouvrages, il se corrigea, car il a laissé quelques beaux tableaux, dignes même de l'époque suivante. On voit à *San Pier Maggiore* le prince des apôtres guérissant le boiteux; et cette peinture, du genre de celles des Carraches, est une production de son pinceau. Les PP. *Servites* ont un bon tableau de lui dans l'appartement des étrangers, et la ville renferme de ses Saintes-Familles, et des peintures de cabinet, auxquelles on accorde un grand mérite. Le chev. *Francesco Currado* eut plus de temps que le précédent pour réformer son style, ayant vécu 91 ans, pendant lesquels, à compter de sa première jeunesse, il ne cessa de peindre et d'enseigner : *San Giovannino* a, sur l'autel de Saint-Xavier, un de ses meilleurs ouvrages. Il eut un talent particulier pour les figures de petite dimension, telles que celles de ses sujets tirés de l'histoire de la Madelaine, et surtout le martyre de Sainte-Thècle, production de son temps le plus brillant : on les voit dans la galerie royale. On range dans la même école *Valerio Marucelli*, et *Cosimo Daddi*, artistes qui ne furent pas sans mérite. Le second est remarquable pour avoir formé un grand élève; ce fut le *Volterrano*, dans la patrie duquel il s'était établi : on y voit encore deux de ses tableaux d'autels.

Cav. Francesco Currado.

Valerio Marucelli. Cosimo Daddi.

Deux autres élèves du *Bronzino*, qui secondèrent les travaux du Vasari, et dans la collection que nous avons citée, et dans plusieurs occasions solennelles, doivent trouver leur place ici. L'un fut *Gio. Maria Butteri*, qui, dans le caractère de son dessin, imita tantôt le *Vasari*, tantôt son maître, et enfin le *Titi*;

Gio. Maria Butteri.

mais dont le coloris fut toujours également dur. L'autre, *Laurent della Sciorina*, n'eut guère d'autre mérite que celui d'être un dessinateur correct. Tous les deux néanmoins sont mentionnés avec honneur parmi les académiciens, ainsi qu'un *Stefano Pieri*, qui aida le *Vasari* à peindre la coupole de l'église métropolitaine. On montre dans la galerie *Pitti*, *un sacrifice d'Isaac*, regardé comme le meilleur des ouvrages qu'il ait faits à Rome, et auxquels le *Baglione* reprocha en général de la sécheresse et de la dureté : il faut joindre à ces peintres de l'école du Bronzino, *Cristofano dell' Altissimo*, dont le talent fut de faire les portraits. Le *Giovio* avait rassemblé la célèbre collection des portraits des hommes illustres, que l'on conserve encore à *Como*, où elle est partagée dans deux maisons des comtes *Giovio*; l'une renferme les portraits des gens de lettres, et l'autre ceux des guerriers. C'est de cette collection, que le prélat appelait son musée, qu'a été copiée celle qui existe a *Mondragone*, aussi bien que celle que l'on voit dans la galerie de Florence. Celle-ci fut l'ouvrage de *Cristofano*, que Côme Ier avait expressément envoyé à *Como* : il y copia les traits des hommes illustres, et apporta peu d'attention au reste. C'est pourquoi l'on observe dans la série de *Giovio*, plusieurs manières très-différentes les unes des autres, tandis que la série de Médicis n'en a qu'une toute uniforme, mais qui, toutefois, retrace fidèlement les traits des originaux.

Laurent de la Sciorina.

Cristofano dell' Altissimo.

Michele di Rodolfo fut le maître de plusieurs autres peintres de ce temps. On voit sortir de son école *Girolamo Macchietti*, ou autrement del *Crocifissajo*,

École de Michele del Ghirlandaja.

Girolamo Macchietti.

qui partagea les travaux du *Vasari* pendant six ans, après lesquels il étudia à Rome, pendant deux autres années, étant déja très-avancé dans son art. Un tel exemple mériterait d'être imité; car, une école de cette espèce parle davantage aux yeux qu'aux oreilles, et c'est celui qui sait voir le plus, qui profite davantage.

Étant revenu à Florence, il y travailla avec beaucoup d'ardeur et d'assiduité à des tableaux qui sont en très-petit nombre, mais qui sont fort estimés. Un des plus dignes d'attention est une Épiphanie qu'il fit pour la chapelle des marquis *della Stufa*, à Saint-Laurent; le martyre du même saint, que le *Macchietti* laissa à *Santa Maria Novella*, a obtenu de justes éloges du *Lomazzo*. Le *Borghini* même n'y trouva point de prise pour exercer sa critique, et applaudit à la beauté, à l'expression, et à tous les genres de mérite qui distinguent cet ouvrage. On ne peut, en effet, disconvenir que ce ne soit un de ceux que l'on regarde davantage en parcourant ce temple.

Le *Macchietti* alla aussi en Espagne; il travailla beaucoup à Naples et à Benevent, où l'on dit qu'il laissa les plus beaux monuments de son talent. Dans le dictionnaire historique des professeurs des beaux-arts d'Urbin (*), je trouve que Girolamo Macchietti exécuta quelques batailles dans la salle des *Albani* à San Giovanni; mais je ne vois pas pourquoi il est rangé parmi les peintres nés dans la ville, ou dans l'état d'Urbin. Le *Vasari* a rappelé, en même temps

Andrea del Minga.

que le *Macchietti*, *Andrea del Minga*, qui était jeune

(*) Colucci, T. XXXI.

encore, et qui, cependant, est cité par l'Orlandi et par le *Bottari*, comme compagnon d'études de *Michel-Ange*. Il fut un des derniers élèves de Ridolfo, au temps où *Michele* commençait à diriger son école, ce qui doit faire conclure qu'il appartient davantage comme disciple au second, qu'au premier de ces deux maîtres : il ne fit rien de très-remarquable lorsqu'il travailla de lui-même. Dans *la prière au jardin* qu'il a laissé à Santa Croce, il fut en concurrence avec un peintre contemporain, on ne sait lequel; et l'on dit même qu'il fut aidé par trois de ses amis, dans l'exécution de cet ouvrage : *Michele* peut encore revendiquer comme élève, *Francesco Traballesi*, qui ne vécut pas assez long-temps pour faire honneur à son maître. Le *Baglione* le cite pour avoir peint à fresque dans l'église des Grecs, des ornements et des figures : on voit dans la collection de Florence, la fable de Danaé, peinte par *Bartolomeo* son frère.

Francesco e Bartolomeo Traballesi.

C'est à peu près vers ce temps que vécut *Bernardino Barbatelli*, surnommé *Poccetti*, qui abandonna le Vasari pour passer dans l'école de Michele, et pour prendre une place dans le catalogue des académiciens, parce qu'il était alors peintre de grotesques, et de façades (exercice duquel il tirait aussi son surnom) (*a*). Mais, il était bien loin encore d'avoir atteint le grand talent qu'il acquit à Rome, en étu-

Bernardino Poccetti.

(*a*) Il est difficile de se rendre compte de cette allusion. *Poccetti*, expression populaire, dérivée peut-être de *Poccia*, (en latin *Mamma*) se rapporte sans doute aux formes un peu prononcées, que *Barbatelli*, lorsqu'il peignait des façades, donnait exprès à ses figures pour qu'elles fussent vues de plus loin.

N. D. T.

diant avec une ardeur passionnée les peintures de Raphaël et des autres grands maîtres. Il revint dans sa patrie, non-seulement peintre de figures plein de grace et d'expression, mais encore compositeur riche et élégant. Il eut l'avantage précieux de pouvoir varier habilement ses sujets, avec des paysages, des marines, des fruits et des fleurs, sans parler de la magnificence des costumes et des tapisseries, qu'il imita dans une rare perfection : il reste peu de ses peintures soit sur bois, soit sur toile, mais on trouve de ses fresques à chaque pas à Florence; genre dans lequel il ne le cède point à la plupart des peintres de l'Italie. *Pierre de Cortone* s'étonnait souvent qu'il n'eût pas été de son temps aussi apprécié qu'il le méritait, et Mengs ne vint jamais à Florence qu'il ne se remît à l'étudier, et à rechercher jusqu'à ses fresques les plus négligées. Il peignait souvent *de pratique*, semblable en cela à certains poètes qui, pleins de verve et d'inspiration, récitent leurs vers sans se donner la peine de les revoir et de les limer. Il est cependant toujours étonnant, toujours facile et rapide; son pinceau a une touche ferme et décidée qui ne porte jamais à faux ; ces qualités précieuses l'ont fait appeler le *Paul* de son école. Souvent aussi, il méditait et préparait son travail en marquant ses contours par des points comme on le ferait pour la miniature. Pour juger de tout ce qu'il était capable de faire, il suffit de voir le miracle du noyé rappelé à la vie, qu'il a peint dans le cloître de la *Sainte-Annonciation*, et que quelques connaisseurs ont mis au rang des meilleurs ouvrages qui existent dans la ville. On retrouve de ses fresques, à peu près, par toute la Toscane, et

on estime principalement ses cintres du cloître des *Servites*, à Pistoïe.

Maso Manzuoli ou de *S. Friano*, disciple de *Pierfrancesco di Jacopo* et du *Portelli*, est placé par le Vasari, à côté du *Naldini* et de l'*Allori*; ce qui ne paraîtra point extraordinaire à ceux qui ont vu sa Visitation. Ce tableau fut transporté à Rome, après avoir orné, pendant de longues années, l'église de S. *Pier Maggiore*, et il fait aujourd'hui partie de la galerie du Vatican. *Maso* avait à peu près trente ans, lorsqu'il fit cet ouvrage, et au jugement de l'historien, il a un charme et une grace inexprimable, soit dans les figures, dans les draperies, dans les accessoires, ou dans tout son ensemble. C'est son meilleur tableau, et c'est peut-être aussi le meilleur de ceux que l'école florentine produisit dans le même temps. Dans d'autres peintures qui sont restées de lui à la Sainte-Trinité, dans la galerie et ailleurs, il paraît un peu aride, et pourrait être comparé à certains écrivains, dans les ouvrages desquels, si la grammaire ne trouve rien à reprendre, l'éloquence ne trouve rien à applaudir. Écoles diverses. Maso di S Friano.

On regarde comme son compagnon d'étude, et en partie comme son disciple, *Alexandre Fei*, autrement, *del Barbiere*, qui avait reçu ses premières leçons dans l'école de *Ghirlandaja*, et qui, dans celle de Piero Francia, n'avait peint que des tableaux de cabinet. Mais le *Fei* avait un génie fécond et naturel, qui le rendait propre aux grandes compositions à fresque, qu'il embellissait de monuments d'architectures et de peintures grotesques. Il réussit généralement mieux dans le dessin et dans l'expression que dans le coloris. J'en excepte quelques ouvrages, que Alessandro Fei.

l'on croit avoir été ses derniers, et qu'il paraît avoir exécutés depuis la réforme du *Cigoli*. Son tableau de la flagellation, peint pour l'église de la *Santa Croce*, est du petit nombre de ceux que le *Borghini* a approuvés sans restriction. Le Baldinucci a particulièrement admiré ses petits tableaux, tels que celui de *Daniel* au festin de Balthasar, qui ont orné le cabinet d'étude du prince, et celui que l'on conserve dans l'*orfèvrerie*.

On doit compter parmi les maîtres de cette époque *Federigo Zuccaro* qui, en peignant la coupole de la cathédrale où le *Vasari* n'avait encore achevé qu'un petit nombre de figures, lorsque la mort vint le surprendre, enseigna *Bartolomeo Carducci* dans la peinture. Celui-ci devint aussi architecte et statuaire par les soins de l'Ammannati, et il apprit, à Rome, de différents maîtres, l'art de travailler en stuc. Tant de talents divers le firent remarquer à la cour du roi d'Espagne, où il fut conduit par le *Zuccaro*; et il s'établit dans ce pays avec Vincenzio, son frère cadet et son élève en même temps. Ce dernier acquit une réputation égale à celle de son aîné; et *Polomino* les vante l'un et l'autre, parmi les peintres qui s'illustrèrent en Espagne. Ils y sont fort connus tous les deux, mais surtout le second, qui, ayant été successivement au service de Philippe III et de Philippe IV, fit plus de tableaux qu'aucun de ceux qui l'avaient précédé, ou qui le suivirent. Il imprima en langue espagnole un dialogue intitulé : *De las excelencias de la Pittura*, duquel le *Baldinucci* rapporte quelques fragments dans ses notices sur cet artiste.

Bartolomeo Carducci.

Vincenzo Carducci.

Le *Vasari* nomme plusieurs autres peintres, qui

le secondèrent dans l'exécution des peintures du palais, dans celle des décorations faites pour le mariage du prince François, et pour les obsèques du *Buonarroti*, ou qui eurent part aux peintures du cabinet d'étude. Mais nous ignorons quel avait été leur maître, et il n'est d'aucun intérêt de le savoir. De ce nombre sont: *Domenico Benci*, et *Tommaso* del *Verrocchio* que *Giorgio* nomme dans le tome III, page 873; puis *Federigo di Lamberto*, flamand, surnommé le *Padouan*, dont il avait parlé peu de temps auparavant, comme d'un nouveau citoyen de Florence, qui faisait le plus grand honneur à l'académie. Parmi ceux qu'il ne désigne point, mais dont les noms sont écrits au bas des tableaux du cabinet d'étude, on remarque *Niccolò Betti*, qui y représenta un trait de la vie de César; *Victor Bassini* qui y figura la forge de Vulcain; *Mirabello Cavalori*, qui y peignit, outre le sacrifice de Lavinie, *le Lanificio*, tableau connu sous ce nom; enfin, *Jacopo Coppi*, qui y exprima la famille de Darius et l'invention de la poudre inflammable. Je soupçonne que tous ces peintres furent des élèves de *Michele*, que le Vasari a plus d'une fois désignés ainsi d'une manière générale. Peut-être même le *Cavalori* n'est-il point différent du *Salincorino*, dont il a été fait mention ailleurs. On croit aussi que le *Coppi* est ce même *Jacopo di Meglio* que le *Borghini*, en parlant de l'église de la Santa Croce, a plus maltraité qu'aucun autre, et avec raison, il faut bien l'avouer: car, dans l'*ecce homo* qu'il a peint en cet endroit, il a rassemblé tous les défauts que l'on reproche à cette époque. On ne doit pas traiter aussi sévèrement les petits tableaux dont j'ai parlé plus haut; et l'on peut

Domenico Benci. Tommaso del Verrocchio. Federigo di Lamberto Sustris.

Niccolò Betti. Victor Cassini. Mirabello Cavalori.

Jacopo Coppi o sia Jacopo di Meglio.

même donner des éloges à une peinture qu'il fit pour l'église de Saint-Salvador à Bologne, et dans laquelle il représenta l'image du redempteur, crucifié en Palestine par les Juifs. Cet ouvrage pouvait figurer parmi les meilleurs tableaux de la ville avant l'époque des Carraches; et c'est encore une des compositions les plus riches et les plus savantes. Son coloris rappelle celui du Vasari: mais, pour la propriété de l'invention, pour la variété des figures, pour le fini de tous les détails, je n'ai rien vu du Vasari qui le surpassât. Cette peinture porte la date de 1579, avec le nom de son auteur. Le *guide* de Rome fait mention de deux de ses fresques, dont l'une très-considérable est placée dans la tribune de *S. Pietro in Vincoli.*

Piero di Ridolfo.

Je pense que *Piero di Ridolfo* doit appartenir à la même époque; on trouve à la chartreuse de Florence, un grand tableau de l'ascension, fait par lui, avec la date de 1612, et je soupçonne qu'il emprunta peut-être ce nom du dernier des *Ghirlandaja*, qui pouvait l'avoir admis, dans sa première jeunesse, à partager ses travaux; au reste, ceux qui sont curieux d'accumuler des noms dans leur mémoire, en trouveront une multitude dans une lettre de Borghini, adressée au prince D. François (1), dans laquelle il lui détaille le *programme* des cérémonies de son mariage, et lui suggère les peintres qu'il pourra employer. Pour moi, je trouverais que ceux que je cite sont déja en trop grand nombre, si mon dessein n'était pas d'éclaircir le Vasari, autant qu'il est en mon pouvoir de le faire.

Autres peintres dans la

En parcourant, après Florence, tout le reste de la Toscane, nons trouvons dans plusieurs villes, d'autres

(1) *Lett. Pitt.*, T. I, page 90.

compagnons de *Giorgio*, qui compta peut-être plus d'auxiliaires en peinture, que de manœuvres dans ses travaux d'architecture. *Stefano Veltroni*, de Monte San Savino, son cousin, fut un homme d'une excessive lenteur, mais observateur exact des principes de son art. Il travailla avec le Vasari, dans le lieu appelé la *Vigne* du pape Jules; il y dirigea même les peintures grotesques, et suivit son parent à Naples, à Bologne et à Florence. Je ne sais, si *Orazio Porta*, aussi de San Savino, et *Alessandro Fortori*, d'Arezzo, sortirent de la Toscane. Il paraît qu'ils ne peignirent guère que dans leur patrie, et qu'ils n'allèrent point au-delà des villes limitrophes. *Bastian Flori* et *Fra Salvatore Foschi* d'Arezzo, ainsi que le *Bagnacavallo* eurent part, à Rome, aux travaux du Vasari. Le *Ruviale* et le *Bizzerra* furent aussi admis parmi ceux qu'il employa autour de lui. *Andrea d'Arezzo*, élève de *Daniello*, vécut un peu plus tard, et au moins jusqu'à l'an 1615 (1).

Toscane.

Stefano Veltroni.

Orazio Porta.

Alessandro Fortori.

Bastian Flori

Salvatore Foschi.

Andrea d'Arezzo.

La ville de *S. Sepolcro* était alors un séminaire de peintres qui tous, ou presque tous, avaient été guidés par *Raffaellino*; et le Vasari, en associant ensuite les élèves à ses travaux, avait ajouté aux leçons du maître. Il employa beaucoup *Cristoforo Gherardi*, surnommé *Doceno*, duquel il a écrit la vie. Ce dernier fut, pour ainsi dire, son bras droit, presque dans toutes les circonstances où il fit des ouvrages d'une certaine étendue. Il exécutait les dessins de Giorgio avec une dextérité qui venait de son génie facile, riche d'imagination et né pour les ornements. Il possédait tellement, d'ailleurs, l'art de combiner les couleurs, que le Vasari lui recon-

Cristoforo Gherardi.

(1) Baglione, dans la *Vie du père Biagio Betti*.

naît cette supériorité sur lui; cependant il n'a pas plus de vigueur dans ses teintes, si l'on en juge d'après les grotesques de la maison *Vitelli*, qui sont tous de sa main; le tableau de la Visitation, à Saint-Dominique de *Città di Castello*, qui est peint à l'huile, passe pour être entièrement son ouvrage, quoique le Vasari ne le dise point expressément; le tableau d'autel de *Santa-Maria del popolo* à Pérouse, lui appartient encore, mais seulement dans la peinture supérieure, qui est aussi riante et aussi gracieuse, que celle de dessous qui est faite par *Lactance de la Marca*, est sévère et prononcée. Le *Doceno* mourut dans sa patrie, en 1552; Côme I honora son tombeau d'un buste de marbre, avec une épitaphe dans laquelle il est appelé *pingendi arte præstantissimus*. Et le Vasari, qui avait approuvé son ouvrage dans le vieux palais, a été l'objet de ces mots: *hujus artis facile princeps*. Ils sont écrits collectivement au nom de tous les peintres de la Toscane (Pictores Hetrusci); et cela seul ferait connaître l'état de l'école, et le goût de Côme. Il n'est point étonnant après cela que ce prince n'attachât aucun prix à être peint par le *Titien*, qu'il devait juger très-inférieur au Vasari qu'il protégeait. C'est une observation très-juste que l'on n'hérite point des qualités naturelles, ou, selon l'expression du poète, qu'elles *se reproduisent rarement par leurs branches*. Léon X protégeait les beaux-arts et s'y connaissait; Côme les protegeait sans s'y connaître.

Trois Cungi. *S. Sepolcro* compta dans ce temps trois peintres du nom de *Congi*, que d'autres écrivent *Cungi*. *Gio. Battista*, qui fut l'auxiliaire du Vasari, pendant sept ans au moins: *Lionardo*, qui dans la vie du *Perino*, est dépeint comme un habile dessinateur; et qui dans

celle du *Zuccaro* est placé à côté de *Durante del Nero*, aussi natif de Borgo, et peintre du palais pontifical, vers l'an 1560; enfin un *François* sur lequel j'ai acquis des notions dans ce lieu même, par les soins du savant *M. Annibal Lancisi*. J'en ai trouvé de plus précises encore auprès de *M. Giachi*, lequel cite de ce *François* un tableau représentant un St.-Sébastien, que l'on voit dans la cathédrale de Volterra, avec la reconnaissance du payement passée par devant notaire en 1587 : il y est nommé *Francesco di Leonardo Cugni da Borgo*. Leur manière, que l'on discerne difficilement à Rome, se reconnaît aisément dans leur patrie, où l'on voit une plus grande quantité de leurs ouvrages, à St.-Roch, aux Observantins et ailleurs. Ils composaient d'une manière fort simple ; leurs idées sont ordinairement prises dans la nature; et l'étude du coloris y est passable. On observe le même goût uni à plus de grace, dans les peintures de *Raffaele Scaminossi*, élève, sans aucun doute, de *Raffaellino*. On ne sait rien de certain sur *Gio. Paolo del Borgo*, excepté qu'il fut le compagnon du *Vasari*, dans les travaux précipités de la chancellerie, vers l'an 1545. Ce ne peut être le même que *Gio. de' Vecchi*, lequel fit tant d'ouvrages divers à Rome, si l'on en croit le rapport du *Baglione* ; il réussit surtout en concourant dans *Caprarola* avec *Taddeo Zuccaro*, et à St.-Laurent de Damas dans les peintures innombrables qui ont pour sujet les périodes successives de l'histoire de ce martyr ; il vint certainement plus tard que le précédent. Ce fut plus tard aussi que l'on vit paraître trois Alberti, nés dans une famille de *S. Sepolcro*, très-féconde en peintres. Ils allèrent étudier à Rome, où ils se formèrent sur ce

Durante del Nero.

Raffaele Scaminossi.

G. Paolo del Borgo.

Gio. de' Vecchi.

Trois Alberti.

goût facile qui distinguait les maîtres, du temps de Grégoire XIII. Ils y fixèrent leur résidence, et après avoir beaucoup travaillé, surtout aux peintures à fresques, ils y moururent en laissant dans leur patrie même des souvenirs honorables.

Durante. Parmi les peintures qui ornent la cathédrale, est une Nativité de J.-C. peinte par Durante, qui exécuta beaucoup mieux ce même sujet à la *Vallicella* de Rome : ce dernier tableau est peut-être le meilleur de tous ceux qu'il a produits; dans presque tous les autres, les teintes et le dessin sont faibles : et généralement Durante fut plutôt un peintre laborieux, qu'un homme Cherubino. de génie. Cherubino, que l'on croit fils de *Michel*, aida *Daniel* de Volterra dans ses travaux (1), et fut un célèbre graveur en cuivre, talent qui lui fut d'un grand secours pour le dessin : quoiqu'il ne se fût appliqué que tard à la peinture, il eut de la réputation dans son temps; ses proportions sont élégantes; les gloires d'anges qu'il a placées dans ses tableaux sont remplies d'imagination, de charme et d'originalité; sa touche enfin a quelque chose de léger et de spontané. On reconnaît cette manière caractéristique dans une Trinité environnée de saints, qu'il a laissée dans la cathédrale de *Borgo*. On y voit aussi la façade d'un palais, figurée avec beaucoup de vérité, et décorée d'armes, de figures d'anges et d'ornements de toute

(1) Le Vasari l'appelle Michele Florentin, et lui attribue le tableau du *Massacre* des innocents, que nous avons cité, page 233. L'*Orlandi* le fait père de *Cherubino*, et le Bottari ne le dément point. Je m'en rapporte à l'autorité du *Baglione* qui vécut du temps du Cherubino, et qui le fait naître d'*Alberto Alberti*, bon sculpteur en bois.

espèce. Il peignit aussi à Rome, sur un fond d'or, la voûte de l'une des chapelles de la *Minerve*, où il représenta des figures et des ornements divers. Ce fut dans ce même lieu qu'il aida de ses travaux *Giovanni*, son frère cadet. Le nom de ce dernier doit faire époque dans la perspective, non pas autant par les tableaux qui sont restés de sa main dans plusieurs maisons des habitants de *S. Sepolcro*, et dans d'autres villes, que par les peintures à fresque, genre dans lequel il déploya un rare talent, pendant qu'il était à Rome. Il peignit dans la sacristie de St.-Jean de Latran, des enfoncements qui l'agrandirent en quelque sorte, et qui furent généralement admirés. Mais l'ouvrage le plus vaste que l'on eût vu jusqu'alors dans le genre de la perspective, fut celui qu'il exécuta dans la grande salle Clémentine. Le *Baglione* fait un grand éloge du tableau qui représente St.-Clément, et des autres figures dont il orna le même lieu : il ajoute qu'elles accompagnent pafaitement bien, et que même elles surpassent celle de *Cherubino*, qui, à l'égard de la perspective, n'était point aussi habile que lui. *Baglione* parle aussi d'un *Francesco* fils de *Durante*, qui mourut à Rome; je ne sais si celui-ci est le même qu'un *Pier Francesco* dont on fait voir une Ascension à *S. Bartolommeo di Borgo*, et auquel on attribue encore quelques autres peintures à *S. Giovanni* et ailleurs. Quel qu'en soit l'auteur, elles sont toutes médiocres. J'ai entendu nommer aussi *Donato*, *Girolamo*, *Cosimo*, *Alessandro Alberti*, relativement auxquels je n'ai rien appris de plus.

Giovanni.

Autres Alberti.

Les historiens de Prato vantent beaucoup leur Domenico *Giuntalocchio*, élève du *Soggi*, dans la vie duquel le Vasari nous fait connaître ce *Domenico*,

Domenico Giuntalocchio.

mais plutôt comme ingénieur que comme peintre. Il en parle toutefois comme ayant été aussi un peintre de portraits fort habile à saisir les physionomies, mais d'une telle lenteur, dans les travaux à fresque, qu'il s'aliéna par cette raison l'esprit des Aretins, parmi lesquels il demeura quelque temps. On ne saurait indiquer, avec certitude, aucun de ses ouvrages qui soit parvenu jusqu'à nous. Cependant il vivra toujours dans la mémoire de ses concitoyens, parce qu'au lieu de laisser des tableaux à son pays, il lui laissa un fonds de dix mille écus, en stipulant que les intérêts de cette somme serviraient à favoriser les études en peinture d'un certain nombre de jeunes gens.

Gio. Paolo Rossetti.

Après la mort de *Daniel*, *Gio. Paolo* Rossetti, son neveu et son élève, se retira à Volterra, et dans ce pays, qui était le sien, il fit plusieurs ouvrages que le Vasari jugea dignes d'approbation : on peut mettre de ce nombre la Descente de croix qu'il laissa dans l'église de *S. Dalmazio.* A peu de distance de la ville, est un lieu qui a donné son nom à *Niccolò delle Pomarance*, dont le véritable nom de famille était *Circignani*; il ajoutait toujours aussi à sa signature l'épithète *de Volterra* , selon l'usage de ce temps. Le Vasari nous le dépeint comme un jeune homme doué d'une grande intelligence pittoresque, mais il ne nous indique point quel avait été son maître. Il est probable que ce fut le Titi, sous les yeux duquel il travailla dans la grande salle du Belvedére; il vieillit à Rome où il n'était point embarrassé de ses ouvrages qu'il produisait facilement, et qui lui étaient fort bien payés. Dans plusieurs de ses tableaux, entre autres dans ceux de la coupole de Santa-Pudenziana, il se montra

Niccolò delle Pomarance.

plus habile que la plupart des autres peintres qui vivaient de son temps. Le chevalier *Roncalli* fut son compatriote, et l'on conserve des peintures de l'un et de l'autre, dans ce lieu nommé *Pomarance*, dont le surnom avait été donné au premier. On y voit aussi des ouvrages de son fils *Antonio Circignani*, qui eut aussi du talent, mais qui est beaucoup moins connu. Nous parlerons encore de lui et des deux précédens, dans le troisième livre. Cav. Roncalli. Antonio Circignani.

Pistoja posséda deux élèves de *Ricciarelli*, *Biagio* de Cutigliano, que le Vasari nous fait connaître (1), et le *P. Biagio Betti*, théatin, que le *Bagliano* nous représente toujours occupé à travailler pour son ordre, comme miniaturiste, comme statuaire, et comme peintre qui ne fut point sans mérite. Livourne eut *Jacopo Rosignoli* dont l'école est inconnue; il vécut ensuite en Piémont, et c'est là que l'on doit chercher ses ouvrages. Biagio de Cutigliano. P. Biagio Betti. Jacopo Rosignoli.

Baccio Lomi, qui fit sa résidence à Pise, eut beaucoup de la manière de peindre de *Zuccaro*. Deux de ses neveux, comme nous l'expliquerons plus loin, ajoutèrent à son savoir et à sa réputation, et il mérite de n'être point passé sous silence, quoiqu'il fut ignoré hors de sa patrie. L'Assomption que les chanoines ont de sa main, dans leur chapître, et quelques autres de ses ouvrages qui participent un peu de la dureté de cette époque, offrent cependant un dessin et un coloris assez justes. Baccio Lomi.

(1) Il écrit, da Carigliano, en quoi il a été suivi par d'autres auteurs qui ont écrit sur l'histoire de la peinture, et par moi-même, jusqu'à ce que *M. Innocenzo Ansaldi* m'eut averti de corriger cette faute, parce qu'il s'agissait de *Cutigliano*, partie considérable du territoire de Pistoïe.

Paolo Guidotti.

L'Etat de Lucques conserve la mémoire d'un *Paolo Guidotti*, homme d'esprit et de talent, peintre et sculpteur à la fois, versé dans les connaissances littéraires et anatomiques, mais qui eut un goût borné d'abord, et point assez sévère. Il parvint à le réformer à Rome dans les temps très-courts de Grégoire et de Sixte; il y vécut encore sous le pontificat de Paul V, qui le créa chevalier et conservateur de Rome; il lui permit en outre d'ajouter son propre nom à celui qu'il avait reçu de sa famille, et de signer *Borghese.* Rome conserve un grand nombre de ses peintures à fresque dans la bibliothèque Vaticane, à la *Scala santa*, et dans plusieurs églises. On peut juger d'après les concurrents qui prirent part à ses travaux, qu'il était l'un des meilleurs peintres de la ville. Son pays possède encore quelques-uns de ses tableaux, et le palais renferme celui dans lequel il fait une allusion à la république.

Girolamo Massei.

Girolamo Massei parcourut la même carrière dans les mêmes temps, excepté qu'il se borna à la peinture. Le *Baglioni* qui nous le fait connaître, l'introduit à Rome, à une époque à laquelle il était déja un artiste consommé, et loue le soin avec lequel il travaillait; à quoi le *Taja* ajoute qu'il fut bon dessinateur et bon coloriste, et qu'il est facile de le distinguer, dans la foule de ceux qui travaillèrent aux chapelles grégorienne et sixtine : aussi, fut-il remarqué et choisi par le P. *Danti* pour les embellissements des loges du Vatican, ainsi qu'on le verra plus loin. Il retourna, déja vieux, dans son pays, non pour travailler mais pour mourir en repos au sein de sa famille.

Benedetto

Benedetto Brandimarte de Lucques, est nommé

par l'Orlandi. J'ai vu à Saint-Pierre de Gênes, un Saint-Jean décollé, dont l'exécution est mesquine; mais un seul ouvrage n'est point suffisant pour caractériser un artiste. Le continuateur de l'*Orlandi*, est le seul, que je sache, qui ait fait mention d'un *Pietro Ferabosco*, que l'on croyait né à Lucques, quoiqu'il appartint à l'académie de Rome, où, peut-être, il fit ses études; j'ai dit peut-être, parce que son brillant coloris, dans le genre du Titien, a plutôt du rapport avec l'école vénitienne. On cite trois demi figures qui portent son nom, et la date de 1616. Elles appartiennent à un seigneur portugais, dans le pays duquel, par parenthèse, il vécut plus long-temps qu'en Italie.

Braudi-marte.

Pietro Ferabosco.

On a parlé, il n'y a pas long-temps, de quelques Toscans qui se distinguèrent dans la peinture de genre, tels que le *Veltroni*, *Constantino de' Servi*, le *Zucchi* et l'Alberti. Le premier qui se fit un nom pour les paysages et pour les batailles, fut *Antonio Tempesti* de Florence, plutôt disciple du *Stradano* que du *Titi*. Il rivalisa avec le premier dans la gravure en cuivre, dans la préparation des papiers pour tentures, et jusque dans les écarts de son talent, pour les inventions grotesques et pour les ornements de fantaisie. Il surpassa même son maître pour le feu de son imagination, et il ne fut inférieur presque à aucun peintre, même de l'école vénitienne. Dans une des lettres sur la peinture du marquis *Giustiniani* (*), il est cité comme un modèle d'énergie dans le dessin, ce qui est plutôt un don naturel qu'un talent susceptible de s'acquérir. Il travailla peu en grandes proportions,

Peinture de genre.

Antonio Tempesti.

(*) T. V, page 25.

et avec moins de bonheur; mais il fit toujours avec beaucoup de succès les petits tableaux. Les marquis *Nicolini*, les PP. de l'Annonciation, et d'autres, à Florence, ont des batailles peintes sur albâtre, dans lesquelle il semble avoir préparé le talent de *Borgognone*, qui passe pour avoir étudié beaucoup d'après lui : il peignit une grande quantité de fresques, à *Caprarola*, à *Tivoli*, à la *villa d'Este*, et dans plusieurs endroits de Rome, dès le temps de Grégoire XIII. Les petits sujets d'histoire de la galerie du Vatican sont en partie de sa main. La grandeur des figures est d'un palme et demi; mais elles sont si nombreuses, si variées, si élégamment accompagnées de fragments d'architecture, de paysages, et d'ornements de toutes espèces, que l'œil ne peut se lasser de les admirer. *Antonio* n'est cependant pas toujours très correct, et ses teintes sont quelquefois un peu sombres. Mais il semble que l'on doive tout pardonner à la verve qui l'entraîne, à l'imagination qui le transporte au-delà des régions terrestres, et le guide dans ces espaces nouveaux et sublimes, dont l'approche est interdite aux artistes vulgaires.

QUATRIÈME ÉPOQUE.

Le Cigoli et ses compagnons portent la peinture à un nouveau degré d'élévation.

Commencements du style nouveau.

Tandis que les Florentins n'observaient pour ainsi dire qu'un seul modèle, et n'applaudissaient qu'à ses imitateurs les plus accrédités, il leur arrivait la même chose qu'aux poètes du seizième siècle, qui ne cher-

chaient qu'à suivre les traces du Pétrarque et des *Pétrarquistes*; c'est-à-dire, qu'ils avaient entre eux une parfaite uniformité de style, modifiée seulement par les différents degrés de talent et de génie de chacun d'eux. Il vint enfin un temps (et ce fut vers l'an 1580), où ils tournèrent leur attention vers les modèles que leur offraient les étrangers; et l'on vit naître alors, dans leur ville, une variété de manières qui portaient chacune un caractère fortement prononcé, ainsi que nous l'observerons pendant le cours de cette époque : elle dut sa naissance à *Lodovico Cigoli* et à *Gregorio Pagani*. Le *Baldinucci* raconte que ces deux jeunes peintres, attirés par la célébrité du *Barocci*, allèrent ensemble voir un de ses tableaux, qu'il venait d'envoyer d'Urbin à Arezzo, et qui est aujourd'hui dans la galerie royale de Florence; ils l'examinèrent attentivement et ils furent tellement charmés de ce style, qu'ils renoncèrent dès cet instant à celui de leurs maîtres. Bientôt le *Passignano* se joignit à eux, et le *Cigoli*, continue *Baldinucci*, fit avec ce dernier un second voyage jusqu'à Perouse, lorsque le *Barocci* eut peint, pour la cathédrale de cette ville, sa célèbre Déposition de croix. L'historien, cependant, a commis dans ce récit une erreur de chronologie : car le *Bellori*, écrivain très-exact de la vie du *Barocci*, décrit le tableau de Perouse comme antérieur de quelques années à celui d'Arezzo. Mais, quoique l'on doive rectifier cette méprise, il est incontestable que le *Passignano* seconda les vues du *Cigoli*; d'autres jeunes peintres, à leur exemple, passèrent de l'ancienne manière à une autre plus hardie. De ce nombre furent d'abord l'*Empoli*, et le chevalier *Curradi*, avec quel-

ques-uns de ceux que nous avons nommés précédemment. L'on vit ensuite paraître *Cristofano Allori*, et le *Rossetti*, qui transmirent la nouvelle manière à de nouveaux élèves.

Description de ce style.

Cependant ils ne suivirent pas autant les traces du *Barocci* que celle du Corrège, qui avait servi de guide à cet Urbinate (*) : ne pouvant voyager jusqu'en Lombardie, ils étudièrent le peu de copies, et les originaux moins nombreux encore, qu'ils y trouvèrent de ce maître, pour s'y former principalement au goût du clair-obscur qui était alors négligé à Florence, et même à Rome. L'on reprit peu à peu l'usage de modeller en argile et en cire : on peignit au pastel ; on observa plus soigneusement les effets de la lumière et de l'ombre ; on devint moins asservi à la pratique, et l'on se conforma davantage à la nature. Tels furent les principes de ce nouveau style, qui, je crois, est un des meilleurs qu'on ait cultivés en Italie parce qu'il réunissait la correction florentine à la morbidesse et au relief de la lombarde. Si l'on eut cherché à donner aux formes un peu de l'élégance grecque, et plus de finesse à l'expression, la réforme de la peinture, qui se répandit en Italie vers cette époque, pourrait être attribuée à Florence autant qu'à Bologne.

Quelques combinaisons heureuses vinrent encore favoriser les progrès de cette école. Une succession de princes, amis des beaux-arts (1), la facilité qu'eut le

(*) Barroccio était né à Urbin.

(1) Le nouveau style prit naissance sous François I (de Florence), très-intelligent dans la connaissance du dessin qu'il avait appris du Buonarroti ; ses successeurs Ferdinand I, Cosme II et Ferdinand II illustrèrent leur mémoire par les

grand Galilée de transmettre aux peintres ses lumières et les lois de la perspective; les voyages de quelques maîtres florentins à Venise et dans la Lombardie; la longue résidence à la cour où au moins dans la ville de plusieurs peintres étrangers, coloristes habiles; et enfin, ce qui eut encore une influence plus marquée, le *Ligozzi*, élève de l'école vénitienne qui dominait alors en Italie, vint animer l'école florentine par les exemples les plus rians et les plus remplis d'imagination qu'elle eût jamais vus. Nous ne dissimulerons pas cependant quels furent les défauts de cette brillante époque. Le principal fut une couleur *ténébreuse* qui obscurcit alors, et qui rend aujourd'hui presque nuls une infinité de tableaux du temps dont nous parlons. On en rejette la faute sur la méthode de l'*impression* (1) qui était partout altérée. Ainsi ce défaut ne fut pas seulement particulier aux florentins; il se répandit dans tout le reste de l'Italie : mais à l'altération de cette méthode se joignit le goût du clair-obscur poussé trop avant. C'est le propre de toutes les écoles qui ont quelque durée, que de porter à l'excès la maxime fondamentale du maître; nous l'avons remar-

grands et magnifiques ouvrages qu'ils ordonnèrent pour l'embellissement de la ville et du palais. Les cardinaux Gio. Carlo et Léopold de Médicis, furent tous deux mécènes des beaux-arts; et le second est célèbre dans l'histoire pour les connaissances qu'il y avait acquises, et pour les objets d'art précieux dont il fit des collections. On peut nommer après lui le prince Mathias, et d'autres personnages de la même famille.

(1) On sait qu'*impression* dans ce sens, signifie la couleur qui se met sur la toile, soit à l'huile, soit à la détrempe, et qui sert de préparation ou de première couche au tableau.

qué dans l'école précédente; nous l'observerons de même dans toutes les périodes de la peinture : et si la nature de cet ouvrage pouvait le permettre, nous le ferions voir également par rapport à la manière d'écrire, car la corruption du goût en toutes choses ne vient jamais que d'un bon principe devenu outré. Revenons cependant à cette quatrième époque, où nous abandonnerons nos plus anciens guides, le *Vasari* et le *Borghini*, pour suivre la voix du *Baldinucci* qui connut les artistes desquels nous nous occupons, où du moins leurs successeurs (1).

Ludovico Cardi.

Lodovico Cardi de Cigoli, élève de Santi di Titi, fut, comme nous l'avons dit, le premier qui excita la nation à prendre un style plus noble. Ajouter à cette vérité qu'il surpassa peut-être tous ses contemporains, et qu'aucun ne profita mieux que lui du style du Corrège, ce serait rapporter des expressions du *Baldinucci* qui ont déplu à beaucoup de gens, et qui persuaderaient difficilement ceux qui connaissent le *Schedone* les *Carraches* et même le *Barocci* lorsqu'il voulut rivaliser avec la manière de ce grand modèle. Le *Cigoli*, à en juger par les peintures qui restent de lui, emprunta habilement du Corrège, les effets du clair obscur, et y joignit même un dessin savant, une perspective habilement ménagée dont le *Buontalenti* lui avait enseigné les règles, et par dessus tout un coloris plus animé que celui de tous ses émules, au milieu desquels il

(1) Il était né en 1624, et mourut en 1692, laissant des matériaux pour achever son ouvrage, mis en ordre depuis par son fils Saverio, qui donna la dernière main à ce travail. Piacenza, *Ristretto della vita di Filippo Baldinucci*, page 16.

domina sans partage ; cependant on ne trouve dans ses tableaux ni cette opposition de couleurs ni cet empâtement, ni ce brillant, ni cette grace des traits et des raccourcis, qui constituent le caractère du chef de l'école lombarde. En un mot, il fut l'inventeur d'un style original, toujours élevé, mais un peu inégal, en comparant surtout ses premiers ouvrages, avec ce qu'il fit après avoir vu Rome. Sa couleur tient en général de l'école lombarde ; quelquefois ses costumes rappellent *Paolo*, et souvent on comparerait son style au style énergique du *Guercino*.

Outre la quantité de morceaux de sa main que possède le prince de Toscane, et le nombre presque égal de ceux qui appartiennent à l'illustre famille *Pecori*, il y en a encore d'autres dans la ville; mais ils y sont toutefois assez rares. On estime beaucoup sa Trinité qui est à *Santa Croce*, un Saint-Albert qui est à *Santa Maria Maggiore*, et le martyre de Saint-Etienne, chez les religieuses de *Monte Domini*, que Pierre de Cortone regardait comme un des meilleurs tableaux de Florence. Il dispute de beauté avec celui que le même peintre fit à Cortone dans l'église des Conventuels, où il représenta un Saint-Antoine lequel, par le prodige d'une mule qui s'agenouille devant le Saint-Sacrement, convertit un hétérodoxe : on veut que ce tableau soit le meilleur de cette ville si riche en peintures. Le Cigoli peignit au Vatican un Saint-Pierre guérissant un estropié; composition admirable que le *Sacchi* comptait à Rome, après la Transfiguration de Raphaël, et le Saint-Jérôme du Dominicain, pour le troisième tableau. L'école florentine peut à juste titre s'énorgueillir d'un pareil éloge, donné par un connaisseur profond, et

qui certes n'est pas prodigue de louanges ; mais ce chef-d'œuvre qui avait mérité à son auteur la décoration de chevalier, a entièrement péri par l'humidité de l'église, par la défectuosité de l'*impression*, et par l'impéritie de celui qui fut chargé de le nettoyer, tandis que tout ce qu'il peignit à fresque dans la chapelle de Sainte-Marie Majeure à Rome, y subsiste encore. On y remarque toutefois quelques méprises en perspective, qui le font paraître au-dessous de lui-même (1), et qu'il ne lui fut pas permis de retoucher, quelques efforts et quelques supplications qu'il eût employés pour l'obtenir. La fortune s'était en quelque sorte déclarée l'ennemie de ce grand homme; car, si la fresque dont nous venons de faire la description eût été détruite, et que son tableau du Saint-Pierre fût parvenu jusqu'à nos jours, le *Cigoli* aurait eu plus de célébrité, et le *Baldinucci* plus de crédit.

École du Cigoli. Andrea Comodi.

Andrea Comodi et *Giovanni Bilivert*, marchèrent d'assez près sur les traces du *Cigoli*, qu'*Aurelio Lomi* suivit de plus loin. Je parlerai bientôt de celui-ci, en m'arrêtant aux artistes de Pise, et je rappelerai dans le troisième livre deux Romains de la même école. Le *Comodi*, plutôt émule du *Cigoli* que son disciple, est presque oublié à Florence ; mais il y reste de lui, ainsi qu'à Rome, plusieurs copies des grands maîtres, que l'on prendrait quelquefois pour des originaux. Ce fut là son plus grand talent, et il n'y fut

(1) Il fut à la vérité médiocre dans cette partie de la peinture ; et le chev. Titi, après avoir loué l'Assomption qui reste de lui sur le soffitte de la cathédrale, ajoute que, n'étant point faite selon les règles établies pour la peinture, qui doit être vue d'en bas, elle paraît défectueuse.

jamais surpassé par personne. Il y consuma la meilleure partie de son temps, mais il exécuta cependant quelques ouvrages de sa composition, qui sont fort estimés pour le dessin, pour l'extrême fini du travail, et pour la force de l'empâtement. On y retrouve l'ami du *Cigoli*, et le copiste de *Raphaël* : la plupart sont des images de la Vierge, que l'on reconnaît aux doigts un peu renversés en dehors, à la délicatesse du col, et à une certaine expression de pudeur virginale, qui est propre à cet artiste. Les princes Corsini en ont une très-belle à Rome, où l'on voit encore quelques-unes de ses fresques d'histoire dans l'église de Saint-Vitale. Il peignit aussi de la même manière, le titulaire de *Saint-Charles* des *Catinari*, dans la sacristie. Le saint est un peu noir, et paraît presque environné d'un brouillard, ce qui est extraordinaire dans un tableau fait par un aussi grand coloriste.

On chercherait vainement dans l'*Orlandi*, le nom de *Gio. Bilivert* dont il a fait deux peintres différents. Gio. Bilivert. Il appelle l'un, Antonio Biliverti, et transcrivant le *Baglione* qui n'était pas bien informé, il nomme le second *Gio. Ballinert.* Tous deux, dit-il, sont florentins, et élèves du *Cigoli.* Ce peintre, à l'exemple du précédent, n'est pas toujours égal à lui-même. Il termina un ouvrage que le *Cigoli*, en mourant, avait laissé imparfait, et il s'efforça de joindre au dessin et au coloris de ce dernier, l'expression du *Titi*, et une imitation plus visible et plus fréquente de la richesse de *Paolo*. Ses têtes manquent de noblesse, mais sont pleines de vivacité; on peut en faire l'observation à Saint-Gaetano, et à Saint-Marc, qui ont une quantité de tableaux d'histoire du même auteur : le plus remarquable

est son exaltation de la Croix, que l'on a rangée parmi ses productions les meilleures. Les peintures qu'il fit avec le plus de soin, et dont il ne parut presque jamais satisfait lui-même, se trouvent répétées par son école, quelquefois avec les lettres initiales de son nom (surtout lorsqu'il les avait retouchées), et quelquefois sans aucune inscription. Aucune de ses compositions ne mérita mieux d'être répétée que la Fuite du chaste *Joseph*, qui, dans le musée royal, attire les regards de tous les curieux. On la revoit dans un grand nombre de maisons de Florence, et dans plusieurs galeries des autres villes de l'Italie; comme dans celle des *Barberini* à Rome; dans celle d'*Olbizzo* au *Cattajo* et ailleurs.

École de Bilivert.

Le Bilivert eut beaucoup d'imitateurs de ce style d'ornement qu'il avait adopté; et lorsqu'on aperçoit les ouvrages de ces derniers, dans les galeries et dans les églises, on les prendrait pour des peintres vénitiens, s'ils avaient plus de vie et une meilleure couleur. *Bartolommeo Salvestrini* est regardé comme le premier entre tous; mais il fut enlevé, dans ses jours les plus brillants, par la peste de 1630, qui fut si fatale à l'Italie et à la peinture. *Orazio Fidani*, artiste studieux, et formé à la pratique du style de son maître, travailla beaucoup à Florence, où il fit avec un grand succès le Tobie, pour la compagnie de la *Scala*. Ce tableau a été depuis transporté ailleurs. *Francesco Bianchi Buonavita* fit peu de choses pour les édifices publics, parce qu'il fut presque toujours occupé à peindre d'après les tableaux anciens, dont la cour envoyait des copies aux princes étrangers; et à composer, pour des collections particulières, de petits sujets d'histoire,

Bartolommeo Salvestrini.

Orazio Fidani.

Francesco Bianchi.

qui étaient aussi fort recherchés au-delà des monts. Il en exécutait sur du jaspe, sur de l'agate, sur du lapislazzuli et sur d'autres pierres dures, et profitait des taches et des accidents que la nature y avait formés, pour y produire des effets qui semblaient être l'ouvrage de l'art.

Agostino Melissi contribua beaucoup à l'exécution des tentures de tapisseries de la famille royale, en faisant pour cet usage des *cartons* tirés des peintures *d'Andrea del Sarto*, et des dessins de son invention. Il eut aussi quelque talent pour les tableaux à l'huile, genre dans lequel le *Baldinucci* vante par-dessus tous les autres ouvrages de ce peintre, un saint Pierre s'approchant du portique de la maison de Pilate, peint pour l'illustre famille Gaburri. Francesco Montelatici, que quelques-uns ont cru Pisan, et d'autres Florentin, fut surnommé *Cecco Bravo* à cause de son naturel querelleur, et s'éloigna de la manière de Giovanni, ou la mêla du moins avec celle du *Passignano*, dessinateur plein d'intelligence et d'imagination, et coloriste distingué de la foule; il travailla pour plusieurs galeries, et même pour celles de plus d'un souverain. Il laissa un beau tableau de saint Nicolas évêque, à Saint-Simon, et composa peu pour d'autres églises. Il mourut à Inspruck, où il avait rempli l'emploi et porté le titre de peintre de la cour.

Agostino Melissi.

Francesco Montelatici.

Gio Maria Morandi passa peu de temps avec Bilivert, et étant allé à Rome, il devint bientôt élève de l'école romaine. *Gregorio Pagani* naquit de Francesco, peintre dont la vie se termina trop tôt, mais dont les ouvrages furent avidement recherchés par ceux de ses compatriotes qui lui survécurent. Il avait étudié à Rome,

Gio. Maria Morandi.

Francesco e Gregorio Pagani.

d'après *Polydore* et *Michel-Ange*, et il en avait fait, pour plusieurs amateurs de Florence, d'admirables imitations. *Grégoire*, encore trop jeune, ne put le connaître : il reçut du *Titi* les premières notions de son art, et fut ensuite perfectionné par le *Cigoli*. Il fut regardé par les étrangers comme un second Cigoli, tant que subsista, dans sa patrie, son invention de la Croix aux carmes, dont on connaît une estampe ; mais cet ouvrage ayant été brûlé en même temps que l'église, il ne reste rien de remarquable de lui dans les monuments publics, excepté quelques peintures à fresque. On en voit une dans le cloître de Santa Maria Novella, qui lui fait beaucoup d'honneur, quoique altérée par le temps ; mais ses productions sont rares dans la galerie de Florence, parce qu'il travailla beaucoup pour les pays étrangers. Je n'ajouterai rien ici par rapport à son école. Elle ne forma qu'un élève digne de figurer dans l'histoire, mais d'un mérite tellement transcendant, qu'il commence presque à lui seul une époque nouvelle, comme nous le verrons bientôt.

Domenico da Passignano.

Domenico de Passignano fut encore un émule du Cigoli, et un disciple du *Naldini et de Federigo Zuccaro*, dont il se rapproche davantage. Il vécut fort long-temps à Venise, et même il s'y maria. Il devint admirateur passionné de cette école, et il avait coutume de dire que, qui n'avait point vu Venise, ne pouvait se flatter d'être peintre (*). En voilà assez pour rendre raison du caractère de son style, qui n'est ni des plus recherchés ni des plus corrects ; mais il est plein d'action, riche d'architecture et de costumes à la

(*) Boschini, *Carta da navegar*, page 145.

manière de *Paolo*, de laquelle il approcha plus qu'aucun autre Florentin; semblable quelquefois au Tintoret dans le mouvement des figures, et (ce qu'il n'aurait pas dû imiter), dans son coloris trop huileux, d'où il est résulté qu'un grand nombre de peintures de l'un et de l'autre sont déja perdues. Il en est arrivé autant au Crucifiement de saint Pierre, que le *Passignano* fit pour la grande basilique, à Rome, sous le pontificat de Paul V; et à la Présentation de la Vierge-Marie, qu'il peignit dans le même endroit, sous Urbain VIII. Il reste encore dans plusieurs villes d'Italie un assez grand nombre de ses peintures, ébauchées par ses élèves, avec un bon empâtement de couleurs, et finies par lui avec un soin qui le fera toujours regarder par la postérité comme un grand artiste. De ce nombre sont, un Jésus mourant, dans la chapelle de *Mondragone* à Frascati; uue descente de croix dans le palais Borghese, à Rome; un Christ portant la croix, dans le collége de S. Giovannino, et quelques autres de ses ouvrages qu'il a laissés à Florence. Passignano, sa patrie, possède peut-être le plus parfait, dans le *bassin* de l'église des PP. *Vallombrosans*. Il y représenta une gloire, qui le place au premier rang des peintres, et le montre digne de compter parmi ses disciples *Louis Carrache*, fondateur de l'école Bolonoise, outre le *Tiarini* qui fut un de ceux qui l'illustrèrent le plus.

Élèves du Passignano.

Les élèves qu'il donna à la Toscane ne se rendirent point aussi célèbres. Le *Sorri* de Sienne, que nous réservons à une autre école, est le plus connu en Italie, parce qu'il travailla avec quelque succès dans plusieurs de ces villes. Voici ceux qui appartiennent à Florence.

Fabrizio Boschi fut un peintre élégant, dont on peut caractériser le talent en disant qu'il composa avec une originalité et une précision supérieures à la manière générale de son école. On estime beaucoup dans l'église d'*Ognissanti*, un Saint-Bonaventure, de sa main, occupé à célébrer la messe; et plus qu'aucun de ses ouvrages, les deux morceaux d'histoire de Côme II qu'il peignit à fresque dans le palais du cardinal Jean Charles de *Médicis*, en concurrence avec le *Rosselli*. *Ottavio Vannini* réussit dans le coloris, et apporta un soin remarquable dans l'exécution de toutes les parties de la peinture; mais il paraît souvent froid et contraint, et il est plus heureux dans les détails que dans l'ensemble de ses tableaux.

Ottavio Vannini.

Cesare Dandini.

Cesare Dandini qui appartient, comme disciple, à plusieurs écoles, imita, outre le dessin et la vivacité du *Passignano*, le coloris peu durable que l'on reproche à ce peintre. Sa manière, du reste, annonce de l'étude et de l'application. Le meilleur ouvrage que j'aie vu de lui, est un Saint-Charles parmi d'autres saints, dans l'église d'Ancône. Il est composé avec art, et bien conservé. On trouve dans toutes les galeries, beaucoup de ses peintures et de celles du *Vannini*.

Nicodemo Ferrucci.

Nicodême Ferrucci, plus cher à Passignano que tous ses autres disciples, et compagnon de ses travaux à Rome, tint beaucoup de la manière hardie et animée de son maître, à l'exemple duquel il mit un prix très-élevé à ses ouvrages; presque tous sont des fresques qu'il fit à Florence, à Fiésole, et dans l'état Florentin.

Anastasio Fontebuoni.

Le *Fontebuoni* mourut jeune; cependant il reste à Rome un assez grand nombre de ses peintures, pour ne les point passer sous silence: il y en a une fort esti-

mée à S. Gio. de' Fiorentini, et deux tableaux représentant la Vierge, auxquels, si je ne me trompe, on a fait quelque tort en les retouchant.

Cristofano Allori, qui, pour se conformer aux méthodes nouvelles des trois artistes dont nous avons fait l'éloge plus haut, vécut dans une continuelle discorde avec *Alexandre* son père et son maître, est au jugement de beaucoup de connaisseurs, le plus grand peintre de cette époque. Quand je considère le talent prodigieux qu'il avait acquis dans le cours d'une vie si courte, il me semble, pour ainsi dire, voir en lui le *Cantarini* de son école: ils ont tous deux une conformité frappante à l'égard de la beauté, de la grace, du fini de leurs figures; excepté que dans les peintures de Simon, le beau est plus idéal, mais le coloris des chairs est plus heureux dans celles de *Cristofano*, ce qui a d'autant plus de mérite, qu'il ne connut ni les *Carraches* ni le *Guide*. Mais il suppléa aux modèles qui lui manquaient, par la finesse de son discernement et par une constante application, ne quittant jamais son pinceau que sa main n'eût fidèlement obéi à ses inspirations. Cette raison et les vices qui venaient quelquefois le distraire du travail, ont rendu ses ouvrages très-rares et son mérite moins connu. Le Saint-Julien des *Pitti*, est l'essai le plus heureux de son talent, et si dans cette magnifique galerie il n'est pas des premiers, il domine du moins parmi les seconds. On vante, après cet ouvrage, une figure du bienheureux *Manetto* aux Servites; petit tableau excellent dans son genre. Cristofano Allori.

On lui confia un grand nombre de jeunes gens, pour qu'il leur enseignât son art; mais ceux qui sui- Elèves et copistes de

Cristofano. virent son école n'y restèrent qu'en petit nombre, la plupart rebutés par les désordres du maître, et par l'insolence de leurs condisciples. Il forma quelques paysagistes, ainsi que nous le rappelerons en son lieu, et quelques copistes dont on estime le travail, parce qu'il est d'un bon coloris, et qu'il y donna lui-même la dernière touche. *Valerio Tanteri* (1), *F. Bruno Certosino*, Lorenzo Cerrini sont les plus connus. Ces peintres et d'autres de la même école, continuèrent la série des hommes illustres de Giovio.

Valerio Tanteri, F. Bruno, Lorenzo Cerrini.

On doit encore ranger parmi leurs productions une grande quantité de portraits auxquels Cristofano mit aussi la main : et ils firent en outre des copies innombrables, répandues à Florence, et dans tout le reste de l'Italie, de ses tableaux les plus célèbres. On cite surtout au nombre de ceux-ci cette Judith si belle, et si noblement vêtue, qu'il fit d'après une femme qu'il aimait, et dont la mère est peinte sous la figure d'*Abra*. La tête d'Holoferne est celle du peintre lui-même qui, dans cette vue, avait laissé croître sa barbe pendant quelque temps. *Zanobi Rosi* alla plus loin et acheva un ouvrage que *Cristofano* avait laissé imparfait en mourant; cependant, il n'obtint jamais la réputation d'inventeur. On place au-dessus de tous les autres peintres de cette école, *Gio. Battista Vanni*, que les Pisans revendiquent comme leur compatriote, et que le *Baldinucci* fait naître à Florence. Après avoir eu pour maître l'*Empoli* et d'autres, il prit pendant six ans des leçons de l'*Allori*. Non-seu-

Zanobi Rosi.

Gio. Battista Vanni.

(1) On voit à St-Antoine de Pise une Visitation de ce peintre avec le nom de l'auteur. Cette production est faible: il la peignit en 1606.

lement il l'imita avec succès dans le coloris, et rivalisa avec lui dans le dessin, mais il suivit avec non moins d'ardeur l'exemple qu'il lui donnait de consacrer une partie de son temps à ses plaisirs. S'il eût été plus sage dans sa conduite, et plus solide dans ses principes, il pouvait, avec le génie qu'il semblait promettre, prendre l'essor le plus élevé. Il visita les meilleures écoles de l'Italie et copia dans chacune, ou du moins dessina, ce qu'il vit de meilleur. On fait beaucoup d'éloges de quelques-unes de ses copies du *Titien*, du *Corrège* et de *Paul Véronese*. Il fit même des gravures à l'eau forte, de plusieurs ouvrages des deux derniers; mais malgré toutes ces études, il retrograda plutôt qu'il n'avança dans le coloris; puis en outre, étant tombé peu à peu dans un genre maniéré, il ne laissa aucun tableau véritablement classique. Le *St-Laurent* de l'église de *St-Simon*, que l'on compte parmi les meilleurs ouvrages du Vanni, n'a rien de frappant, excepté la reverbération du feu, qui se réfléchit sur les spectateurs; ce qui donne à cette composition une harmonie et une originalité que l'on ne peut lui contester.

Jacopo Empoli, élève du *S. Friano*, conserve en grande partie dans ses ouvrages l'empreinte des premières notions qu'il reçut de son art. Il se créa depuis une seconde manière, qui ne manque ni de moelleux dans le dessin, ni de charme dans la couleur. On en voit un exemple dans son *St-Yve* qui, placé dans l'un des cabinets d'une galerie au milieu des peintres du plus grand renom, cause plus d'admiration que tous les autres à la plupart des étrangers. Il exécuta d'après les mêmes principes, d'autres tableaux qui doivent le faire classer parmi les bons peintres de cette épo-

Jacopo Empoli.

que. Les peintres ne peuvent, ainsi que les écrivains, faire la seconde édition d'un même ouvrage pour y corriger les fautes de la première. Leur *seconde édition*, celle sur laquelle ils doivent être jugés, consiste en d'autres tableaux qui doivent être meilleurs que les premiers. M. Moreni (*) vante beaucoup deux peintures à fresque de ce *Jacopo*; l'une à la chartreuse, l'autre dans le monastère de *Boldrone*, qui prouvent toutes les deux, qu'il eut dans ce genre un talent qui n'était point ordinaire; mais étant un jour tombé d'un échafaud en travaillant à la chartreuse, il se dégoûta des fresques et s'attacha toujours de plus en plus à la peinture à l'huile. L'*Empoli* fit encore pour des particuliers des peintures de fantaisie, telles que des desserts en sucreries ou autrement; et il eut aussi quelque mérite dans ce genre.

Felice Ficcherelli.

Cet artiste donna les premiers principes de l'art au *Vanni*, ainsi que nous l'avons dit, et il instruisit pendant plus de temps, *Felice Ficcherelli*, homme d'un naturel paisible, lent à finir ses ouvrages, et comme s'il eût craint de fatiguer sa langue, ne parlant jamais que lorsqu'on l'interrogeait; ce qui lui fit donner par les Florentins le nom de *Felice Riposo*. Il ne multiplia pas ses productions, mais celles qui sortirent de son atelier peuvent être proposées comme des modèles de fini en peinture. Il est toujours simple, naturel, et profondément étudié sans le paraître. Il existe à *Santa Maria Nuova* un de ses tableaux ayant pour sujet saint Antoine, et qui semble exécuté de concert avec *Cristofano Allori*, son intime ami, tant il a de sa

(*) P. II, page 113.

manière. Les ouvrages de ce peintre sont rares dans les galeries, et ils y font toujours un bon effet, à cause de la grace du dessin, de l'empâtement et du moelleux des couleurs. Dans la galerie de la maison *Rinucci*, est un Adam avec une Eve chassés de l'Eden ; ouvrage très-digne d'une si belle collection. Il fit des copies de *Pierre Perugin*, *d'Andrea del Sarto*, et d'autres maîtres. On les prendrait facilement pour des originaux; et c'est principalement à cet exercice que l'on doit attribuer la délicatesse exquise de sa peinture.

On doit encore rapporter à cette époque quelques autres peintres, dont les historiens, (quelle qu'en soit la raison) n'ont peut-être pas fait autant de cas qu'ils l'auraient mérité. Tel est *Giovanni Martinelli*, duquel il existe une composition admirable aux conventuels de Pescia. Elle a pour sujet ce même miracle de saint Antoine dont nous avons parlé un peu plus haut, et qui fut exécuté par le *Cigoli*. Son *Festin de Balthazar*, que l'on voit dans la galerie royale de Florence, et l'Ange gardien de *S. Lucia de'Bardi*, sont des peintures qui ont quelque mérite, mais inférieures à celles de Pescia. Tel est encore *Michele Cinganelli*, qui fut employé à des travaux pour la primatiale de Pise, où il peignit les consoles de la coupole, et figura un *Josué* qui le dispute en beauté aux peintures des plus habiles toscans de la même époque. Tel est, enfin, le *Palladino*, dont il est fait mention une fois dans le *Guide de Florence*, à propos d'un saint Jean Décollé, tableau d'autant plus digne d'attention que l'auteur n'y a point suivi les routes battues par les peintres vulgaires de son école, mais semble avoir mieux étudié que ses émules l'école lombarde, et avoir

Gio. Martinelli.

Michele Cinganelli.

Filippo Palladino.

cherché à imiter le *Baroccio*. J'ai vu ce tableau à *S. Jacopo aux Corbolini*. Je soupçonne que cet artiste fut le même *Philippe Paladini*, cité par M. *Hackert*; ce Philippe était né à Florence, y avait étudié, et était allé vivre ensuite loin de sa patrie. Pendant qu'il était à Milan, il s'y rendit coupable de je ne sais quel délit, et fut obligé de fuir à Rome, où il fut recueilli par le prince *Colonna*; mais ne s'y trouvant point encore assez en sûreté, il se réfugia en Sicile, dans le fief de cette famille, c'est-à-dire à *Mazzarino*. Il laissa dans ce pays, à Syracuse, à Palerme, à Catane et ailleurs, des tableaux également recommandables pour la grace et pour le coloris: il est cependant par fois un peu maniéré; défaut duquel son tableau de Florence, que nous venons de citer, n'est pas entièrement exempt.

Benedetto Veli.

Benedetto Veli peignit dans la cathédrale de *Pistoje*, à l'entrée du presbytère, une Ascension de J.-C. d'une grandeur démesurée; le pendant de ce tableau représente la Pentecôte, et il est l'ouvrage de *Gregorio Pagani*, ce qui suffirait seul pour rendre probable que *Benedetto* ne fut point un artiste vulgaire. La Toscane ne conserve, que nous sachions, aucune mémoire de quelques autres artistes qui vécurent dans le même temps, et qui sont connus dans d'autres écoles. C'est ainsi que le *Vajano* occupe une place dans celle de Milan, et que le *Mazzoni* est rangé dans celle de Venise; nous rendons compte de leurs ouvrages, et de quelques particularités relatives à eux-mêmes, en parlant de ces deux écoles.

Matteo Rosselli.

On doit regarder comme l'un des meilleurs maîtres de cette période, *Matteo Rosselli* disciple du *Pagani* et du *Passignano*, mais plus encore des anciens, sur les

ouvrages desquels il étudia assidûment à Florence et à Rome. Ce fut ainsi qu'il devint bon peintre sans faire partie d'aucune secte; qu'il mérita que le duc de Modène l'invitât à venir à sa cour, et que Côme II, grand duc de Toscane, le retint au service de la sienne. Mais, s'il eut des égaux dans l'art de peindre, il n'en eut point dans l'art d'enseigner, tant par la facilité de son humeur, que par la simplicité de caractère qui le rendait incapable d'envie, et enfin, par la sagacité avec laquelle il savait démêler les dispositions de ses élèves, et leur donner la direction qui leur était propre : telle fut la cause qui produisit dans son école, ainsi que dans celle des *Carraches*, presque autant de styles divers qu'elle compta d'élèves. Ses inclinations, toutes paisibles, ne l'excitaient point à s'élever à des conceptions neuves et brillantes, ou à les exécuter avec cette hardiesse qui caractérise les peintres inspirés. Son mérite consiste dans la correction, dans l'imitation exacte de la nature, mais d'une nature qui n'était pas toujours assez choisie; enfin, dans une harmonie, et dans une sorte de tranquillité qui fait que ses peintures, quoiqu'elles aient en général une empreinte de mélancolie, paraissent toujours agréables, même en les comparant avec celles dont le coloris est le plus riant et le plus animé. Ce peintre prime surtout dans le genre de l'expression. On voit dans plusieurs galeries quelques-unes de ses têtes d'apôtres d'un style tellement conforme à celui des *Carraches*, que des connaisseurs y sont quelquefois trompés. D'autrefois, il se montra l'émule du *Cigoli*, comme dans la Nativité de J.-C. que l'on voit à San Gaetano, et que l'on regarde comme son chef-d'œuvre :

on peut y ajouter le Crucifiement de *saint André*, qui fait partie des ornements d'*Ognissanti*, et qui fut depuis gravé à Florence. L'estime que les connaisseurs ont pour ses peintures à fresque, va jusqu'à l'admiration : et en effet, ce qu'il fit dans ce genre, au commencement du siècle passé, se maintient encore dans toute sa fraîcheur et dans tout son éclat. Le cloître de *l'Annonciade* a plusieurs cintres ornés par son pinceau. Celui entre autres, dans lequel il a représenté le pape Alexandre IV, confirmant l'ordre des Servites, parut d'une beauté remarquable aux yeux du *Passignano* et du *Cortona*. Il peignit une autre voûte, dans la résidence royale de *Poggio Imperiale*, où il figura plusieurs traits d'histoire, relatifs à la famille de Médicis. La salle dans laquelle était cette peinture, fut démolie sous le règne de Pierre Léopold; cependant la voûte fut conservée, et transportée dans une autre salle, tant on mettait de prix aux productions du *Rosselli*. Mais son mérite principal est d'avoir véritablement ressenti pour ses élèves cette affection paternelle que Quintilien recommande aux maîtres par-dessus toutes choses, et qui le rendit chef d'une *famille* célèbre de peintres, que nous allons examiner successivement.

École du Rosselli. Giovanni de S. Giovanni.

Giovanni de Saint-Giovanni (ce nom est celui de sa patrie, et le nom de sa famille est *Manozzi*), doit être mis aux rangs des plus habiles peintres à fresque qu'ait eus l'Italie. Doué par la nature d'un génie ardent et entreprenant, d'une imagination vive et féconde, d'une main ferme et agile, il fit de si prodigieux travaux pour l'état ecclésiastique et pour Rome même, principalement à l'église *de' Santi Quattro*,

ainsi que pour le palais *Pitti* (1) de Florence et toute la Toscane, que l'on juge à peine croyable qu'il ait commencé à apprendre son art à l'âge de dix-huit ans, et qu'il ait cessé de travailler et de vivre, âgé tout au plus de quarante-huit ans. Quoi qu'il en soit, il est bien éloigné du style régulier de son maître; souvent même, abusant de la maxime d'Horace, il se permet tous les écarts, et dans la plus grande partie de ses ouvrages, substitue le caprice à la règle. Il alla jusqu'à introduire dans ses chœurs d'anges, des anges femmes (*angiolesse*), si toutefois cette singulière idée n'appartient pas avant lui au chevalier d'*Arpino*, ou plutôt à *Alexandre Allori*, ainsi que d'autres l'ont cru. Mais quelque chose qu'il fasse pour décréditer son talent, il ne peut y réussir. Son esprit est trop supérieur, s'élève trop au-dessus de la multitude des artistes, et les peintures de Florence, dans lesquelles il sut mettre un frein à son génie, font voir qu'il en savait plus qu'il ne le voulait lui-même : celles qu'on remarque davantage, sont la fuite en Égypte, fresque qui fut détachée de la muraille et transportée, par M. *Paoletti*, habile architecte, dans une salle de

(1) On y voit un grand salon, où il représenta d'une manière tout-à-fait poétique, la protection accordée aux lettres par Laurent de Médicis. Parmi quelques irrégularités que l'on doit attribuer à la fois, et à son siècle, et à la pente naturelle de son génie, on y trouve néanmoins des inventions et des figures admirables; il y imita aussi les bas-reliefs, de manière à tromper l'œil des plus habiles connaisseurs, qui croyaient voir en réalité des saillies de la muraille. L'ouvrage qu'il laissa imparfait, fut terminé ensuite par *Pagani*, par *Montelattici*, et par Purini, avec quelques cintres de lunettes.

l'académie, et quelques cintres de lunettes à *Ognissanti;* il faut ajouter à ces ouvrages, *les sciences chassées de la Grèce*, composition qui fait partie de la galerie *Pitti.* On y voit Homère aveugle, qui, marchant à tâtons avec le mouvement le plus naturel, s'éloigne en fugitif de sa terre natale. On raconte que *Pierre de Cortone*, en voyant de ce peintre je ne sais quel ouvrage qui n'était point digne de son talent, ne donna pour cela aucune marque de mépris; mais qu'il dit seulement, en l'indiquant de la main, « lorsque « Giovanni fit ce tableau, il s'était déja aperçu qu'il « était un grand homme. » Ses peintures sur bois ou sur toile sont moins admirées, et l'on peut encore lui reprocher de n'être jamais tout à fait exempt d'âpreté. Il eut un fils, qui cultiva aussi la peinture : on le connaît sous le nom de *Gio. Garzia*; et il a laissé à Pistoïe, des fresques assez estimées.

Baldassare Franceschini.

Balthazar Franceschini, surnommé le *Volterrano*, du nom de sa patrie, et même le *Volterrano Junior*, pour le distinguer du *Ricciarelli*, parut plus que tous les autres peintres de l'école de Rosselli, appelé à orner les coupoles, les temples, et les grandes salles; travaux dans lesquels ils se distingua davantage que dans les tableaux de cabinet. La coupole et l'enfoncement de la chapelle Nicolini, a *Santa Croce*, est la plus heureuse de ses conceptions dans ce genre, et pourrait causer de la surprise, même à un admirateur du *Lanfranco*. Celle de l'Annonciation est aussi très-belle, et l'on ne doit pas oublier une voûte de chapelle, à Sainte-Marie Majeure, avec un Élie en raccourci, tellement bien exprimé, qu'il rappelle le Saint-Roch du *Tintoret*, par l'étonnante illusion qu'il produit.

Ses talents éveillèrent la jalousie de *Giovanni* de *San Giovanni*, qui, l'ayant choisi pour compagnon de ses travaux du palais *Pitti*, le congédia au bout de quelque temps. Le feu de ses compositions est tempéré par la réflexion, et par un juste sentiment des convenances. Le caractère national de son dessin est agrandi et varié par l'imitation des autres écoles qu'il avait successivement observées pendant un voyage de quelques mois, que les marquis *Niccolini*, ses mécènes, lui avaient fait faire dans ce but. Il profita beaucoup de celles de Parme et de Bologne; il connut même *Pierre de Cortone*, duquel il adopta quelques idées; ce que firent à son exemple, quelques autres peintres de cette époque.

Le *Volterrano* fit une grande multitude de peintures à fresque à Florence. Il en laissa une à Rome, dans le palais *del Bufalo*, et une autre à Volterra, toutes citées par le *Baldinucci*. Les louanges que leur donne l'historien, semblent plutôt restreintes que prodiguées, lorsque l'on examine en détail la sagesse de l'invention, la correction du dessin, si rare chez les peintres à grandes machines, la connaissance de la perspective de bas en haut, l'éclat des teintes, leur progression, leur équilibre, leur union, leur suave et tranquille harmonie. Les mêmes qualités brillent en proportion dans ses tableaux à l'huile: le S. Philippe Benizi à l'Annonciade de Florence; le S. Jean évangéliste, figure admirable qu'il peignit avec d'autres saints à Sainte-Claire de Volterra; le S. Charles communiant les pestiférés, peint à l'annonciation de Pescia, sont autant de témoignages du talent de *Baldassare* dans ce genre, et l'on peut y ajouter encore d'autres tableaux qu'il finit

avec beaucoup de soin, ce qu'il ne prenait pas toujours la peine de faire. Les tableaux de cabinet dont il remplit et le palais des souverains et les maisons des familles nobles de Florence et de Volterra, principalement celles des *Maffei* et des *Sermoli*, ont droit aux mêmes éloges.

Élèves de Volterrano. Cosimo Ulivelli.

Cosimo Ulivelli fut encore un bon peintre d'histoire : son style même a une sorte de ressemblance avec celui de son maître, ce qui fait qu'un défaut d'expérience pourrait les faire prendre l'un pour l'autre; mais ses formes moins élégantes, son coloris moins brillant, moins agréable, sa touche plus maniérée, moins facile, constituent des différences qui n'échappent point à un vrai connaisseur. Ceux de ses ouvrages qui valent la peine d'être vus, sont quelques cintres de lunettes du cloître des carmes.

Antonio Franchi et ses fils.

Antonio Franchi, né à Lucques, mais résidant à Florence, est généralement regardé comme un peintre inférieur à l'*Ulivelli*, et cependant il est, si je ne me trompe, plus soigneux et plus exact, et comparable même, pour son exécution correcte, à tout ce qu'il y eut de bons artistes dans son temps. Son *S. Joseph de Calassanzio*, dans l'église des PP. *Scolopi*, c'est-à-dire, les religieux des écoles pieuses, est un tableau d'un bon effet, et dont on estime même le dessin. Une autre de ses peintures, qui représente J.-C. donnant les clefs à S. Pierre, se voit à la paroisse de *Caporgnano*, dans l'état de Lucques, et un artiste habile m'a assuré que c'était la meilleure production d'*Antonio*. On peut voir la description des autres, dans sa vie publiée à Florence par *Bartolozzi*. Il fut du nombre des peintres de la cour, pour laquelle il travailla

beaucoup, ainsi que pour les habitants de la ville. Son style tient de celui de Cortona ; mais il n'en fait point abus. Il écrivit un traité utile, intitulé *la Théorie de la peinture*, dans lequel il combat les préjugés de son temps, et enseigne à procéder par des règles certaines et des principes fondamentaux. Son livre fut imprimé en 1739, et défendu par l'auteur, relativement à quelques critiques qui s'étaient élevées contre lui. *Giuseppe* et *Margherita*, ses fils, passent pour avoir été habiles et judicieux en peinture. On m'a cité du premier un beau tableau, placé dans l'église paroissiale de *Borgo Buggiano*. Cet ouvrage toutefois fut revu par son père, qui écrivit avec candeur qu'il l'avait en effet retouché. Je dis avec candeur, parce que d'autres pères aidèrent quelquefois leurs fils, pour leur faire une réputation supérieure à leurs talents. *Michelangiolo Palloni* de *Campi* fut encore un des disciples du Volterrano. On connaît de lui, à Florence, une bonne copie de *Furius Camillus*, peint par le *Salviati* dans le vieux palais. La copie est placée à côté de l'original. Palloni vécut et travailla beaucoup en Pologne. Le *Baldinucci* a mis en oubli un élève distingué de Balthazar, nommé *Benedetto Orsi*. Pescia, sa patrie, lui attribue le S. Jean, évangéliste, que l'on voit à *S. Stefano*. Ce tableau est d'une grande beauté. Il avait aussi représenté les œuvres de la Miséricorde pour la compagnie des nobles ; ces peintures à l'huile étaient montrées aux étrangers, parmi les raretés de la ville, mais les assemblées de cette société ayant été supprimées, les tableaux furent dispersés. Il existe pourtant encore une peinture de voûte qu'il avait faite à Pistoïe dans l'église de *Santa Maria*

Michelangelo Palloni.

Benedetto Orsi.

del letto, et que les connaisseurs mirent au nombre des beaux ouvrages du *Volterrano*, jusqu'au moment où un témoignage authentique en découvrit le véritable auteur. Je place au dernier rang dans cette série *L'Arrighi*, concitoyen du *Franceschini*, et l'un de ses disciples les plus chers. On ne voit peut-être pas dans les expositions publiques un seul de ses ouvrages auquel son maître n'ait eu beaucoup de part (*).

L'Arrighi.

Francesco Furini.

Après le *Franceschini*, qui est presque le *Lanfranco* de l'école de *Rosselli*, vient *Francesco Furini*, qui en est pour ainsi dire le *Guide* et l'*Albane*. Les étrangers même souscrivirent à cette comparaison, au point que les Vénitiens l'appelèrent exprès pour faire une *Thétis*, qui devait servir de pendant à une *Europe* peinte par *Guido Reno*. Il avait vu ce dernier à Rome, ainsi que l'Albane, et il semble qu'il ait aspiré à les imiter. Mais ses idées ne paraissent assurément exprimées ni par eux, ni par d'autres : il consumait un temps infini à méditer l'ordonnance de sa composition, et lorsque ses études pour un tableau étaient achevés, il le regardait comme fini : par cette méthode il se donnait peu de peine, et employait peu de temps pour lui imprimer la dernière touche. Ayant été ordonné prêtre, à l'âge environ de quarante ans, il devint curé de *Sant' Ansano* di *Mugello*, petite ville de Toscane, et fit pour le bourg voisin, appelé Saint-Laurent, quelques tableaux d'autel véritablement précieux, et parce que les productions de son pinceau étaient rares, et parce qu'elles étaient habilement exécutées. On admire par dessus toutes les autres, un

(*) Voyez le Tome II de M. *Giachi*, page 202.

Saint-François recevant les stigmates, et une conception de la Vierge, figure tellement au-dessus de la perfection humaine, qu'elle paraît en effet aérienne et resplendissante. Mais la réputation dont il jouit en Italie, lui vient de ses tableaux de cabinet, qui à la vérité sont rares hors de Florence, mais qui sont très-estimés à Florence même où il en reste un grand nombre. L'un des plus célèbres est son *Hylas* ravi par les nymphes, qu'il fit pour la maison des *Galli*, et dont les figures, de grande proportion, sont admirablement variées : on ne vante pas moins les trois graces de la maison de *Strozzi*, les nombreux sujets d'histoires et la multitude de demi-figures de sa main, qui sont répandues dans la ville; ouvrages dont on a négligé de faire mention dans sa vie. Ce sont pour la plupart des nymphes, ou des Madelaines qui ne sont pas beaucoup plus voilées que les nymphes ; car, si le *Furini* fut un des plus habiles maîtres dans l'art d'exprimer les formes délicates, il ne se montra certainement pas l'un des plus circonspects.

Le *Furini* eut sans doute beaucoup d'élèves, ou du moins beaucoup d'imitateurs de son style, car les imitations et les copies de ses tableaux de cabinet, dont nous venons de rendre compte, sont extrêmement communes à Florence. Les teintes en paraissent quelquefois un peu sombres. défaut qui tient à la préparation ou l'*impression* de la toile. On a prétendu que *Simon Pignone* en avait été l'auteur, mais je pense que c'est à tort : celui-ci fut le meilleur élève de *Francesco*. On admire la couleur de ses chairs, genre de perfection dont on voit un exemple dans son tableau du *Bienheureux Bernardo Tolommei*, placé à

École de Furini.

Simon Pignone.

Mont'Oliveto. Les traits de la Vierge et de l'Enfant-Jésus, s'ils ne sont pas d'une beauté remarquable, ont du moins la plus vive et la plus brillante carnation. *Sainte-Félicité* renferme la plus célèbre de ses peintures qui représente Saint-Louis, roi de France : elle lui fut payée 500 écus, et fut hautement louée par le Giordano. On lit dans les *Lettere Pittoriche* (*), que le *Maratta* ne faisait cas, parmi les peintres florentins de son temps, que du *Gabbiani* et du *Pignone.* Ce dernier fut célébré d'une manière encore plus éclatante par le *Bellini*, qui, dans sa *Bucchereide*, créa, en l'honneur du *Pignone*, des expressions nouvelles, telles que celle-ci : *È l'arcipittorissimo de' buoni* (**). Ces licences sont très-familières à nos poètes burlesques, et je ne sais jusqu'à quel point elles pourraient être imitées dans d'autres langues.

Lorenzo Lippi.

Lorenzo Lippi, à l'exemple de Salvator Rosa, son ami, partagea son temps entre la peinture et la poésie. Le *Malmantile* reconquis, poëme qui fait autorité dans la langue Toscane (1), est l'ouvrage de ce peintre. On le lit peut-être moins que les satires de Salvator; mais il est plus élégamment écrit, et parsemé de ces *florentinismes* si remplis de graces, qui forment le *sel attique* de l'idiôme italien. Ayant cherché dans son école un modèle à imiter, il choisit celui qui était le plus conforme à ses dispositions naturelles; et ce fut *Santi di Tito.* L'on conçoit en effet, que rien ne

(*) T. I.

(**) *Il est l'archipeintre de tous les bons peintres.*

(1) Il fut publié avec des notes du docteur Paolo Minucci, et réimprimé avec d'autres additions de M. Antonio *Biscioni.*

pouvait s'accorder mieux avec le génie d'un poète, que la manière d'un peintre de sentiments; et qu'un écrivain d'un goût aussi pur dans son langage, devait s'attacher de préférence au style d'un peintre, dont le dessin était de la correction la plus achevée. Il donna cependant plus de vigueur à son coloris; et il suivit dans les draperies l'usage que le *Baroccio* et quelques Lombards avaient adopté, de modeler leurs plis avec du papier, ce qui leur donne de la roideur. La délicatesse de son pinceau, l'union de ses couleurs, l'harmonie et le bon goût de sa peinture, font voir qu'il eut autant qu'aucun de ses contemporains, le sentiment de la belle nature. Le *Rosselli* lui-même l'admirait, et lui disait avec une générosité qui n'est pas commune dans l'histoire de la peinture : *Laurent, tu en sais plus que moi.* Ses tableaux ne sont pas très-rares à Florence, quoiqu'il eût vécu éloigné de cette ville pendant plusieurs années pour résider à Inspruck, où il était peintre de la cour. Un de ses crucifix, qui est au nombre de ses meilleurs ouvrages, fait partie de la galerie royale; et l'illustre famille des *Arrighi* possède de sa main un Saint-Xavier, retirant des pattes d'une écrevisse un crucifix qu'il a laissé tomber dans la mer. L'ouvrage du Baldinucci, et celui qui a pour titre : *Serie de' più illustri Pittori*, donnent de pompeux éloges au triomphe de David, tableau peint pour une salle d'*Angiolo Galli*, qui voulut faire représenter son fils aîné sous la figure de David, et faire donner les traits de ses seize autres enfants, aux jeunes hommes et aux jeunes filles qui, au son des instruments et des voix, applaudissent au vainqueur et à la liberté d'Israël. Le peintre trouva

dans cet ouvrage, un champ vaste dans lequel il pouvait exercer le talent extraordinaire qu'il eut pour les portraits, et se livrer au goût qu'il avait pour tout ce qui se rapprochait davantage de la nature, faisant peu de cas de l'espèce de beauté qui ne tient qu'à l'art. Il avait en général pour maxime de faire des vers comme il parlait, et de peindre comme il voyait.

Mario Balassi.

Mario Balassi se perfectionna en profitant des leçons du *Passignano*, et en imitant les meilleurs modèles de Rome et des écoles étrangères. Copiste intelligent des anciens, il ne fut jamais qu'un peintre au-dessous du médiocre, quant à l'invention. Il reste de lui, dans plusieurs maisons de Florence, de petits sujets historiques, quelques tableaux de fruits ou d'autres comestibles, et surtout, un assez grand nombre de demi-figures d'un bon coloris, et d'un bon relief. En vieillissant, il voulut changer sa manière, et retoucher tout ce qu'il avait fait de peintures pendant sa jeunesse; mais en s'efforçant de les rendre meilleures, il les gâta.

Francesco Boschi.

Francesco Boschi, neveu et élève du Rosselli, fut parfaitement habile à faire les portraits : le cloître d'*Ognissanti* où il peignit même *Fabrizio*, son oncle, en renferme plusieurs qui paraissent vivants; ils sont peints à fresque, et avec tant d'art, qu'il est facile d'y reconnaître l'école de laquelle il sortait. Il termina à l'huile un tableau de *Matteo* que celui-ci avait laissé imparfait en mourant, et il en composa de lui-même quelques autres sur des sujets sacrés; il réussit merveilleusement à imprimer à ses physionomies le caractère de la probité et même de la sainteté. Lorsqu'il fut avancé en âge, il embrassa l'état d'ecclésiastique, dont il soutint la dignité par une vie exemplaire, sur

les détails de laquelle le *Baldinucci* s'est fort étendu. Pendant les vingt-quatre années qu'il vécut dans la profession sacerdotale, il n'abandonna point son art, mais il l'exerça plus rarement, et généralement avec moins de succès que dans sa jeunesse. *Alphonse*, son frère aîné et son condisciple, avait donné les plus belles espérances, et quoique mort dans un âge peu avancé, avait déja atteint un degré éminent d'habileté. Alfonso Boschi.

Jacopo Vignali a quelque ressemblance de style avec le *Guerchin*, moins dans les formes que dans la touche et dans les fonds de ses tableaux. Il est de tous les élèves du *Rossetti*, celui que l'on nomme le moins souvent, quoiqu'il ait surpassé tous les autres par le nombre des tableaux qu'il fit, et pour l'Etat Florentin et pour la capitale. On le trouve quelquefois faible, et surtout dans les attitudes; mais souvent il fait preuve de talent, par exemple, dans les deux tableaux d'autel de *Saint-Simon*, et dans le Saint-Liborio des missionnaires : on place au-dessus de tous ses autres ouvrages la peinture à fresque dont il décora la chapelle de' *Buonarroti*. Il fit, pour d'autres familles nobles, de beaux tableaux d'histoire, et il compta même dans quelques-unes des élèves distingués; mais aucun d'eux ne fit autant d'honneur à sa mémoire que *Carlo Dolci*. Jacopo Vignali. Carlo Dolci.

Le Dolci est à l'école Florentine ce que le *Sassoferrato* est à l'école romaine. L'un et l'autre, sans être inventeurs remarquables, réussirent et obtinrent des applaudissements dans l'exécution des Madones et d'autres sujets d'une égale simplicité. Ces peintures se vendent aujourd'hui à des prix très-élevés, par la raison que les personnages riches qui veulent avoir devant leur *Prie-Dieu* quelqu'image précieuse et religieuse à la

fois, sont souvent à la recherche de ces deux peintres, quoiqu'ils marchent dans des routes absolument différentes, comme nous le verrons plus loin. *Carlo* qui, à l'exemple de son maître, s'appliqua uniquement à l'imitation de la simple nature, est moins vanté pour la beauté de ses physionomies que pour le soin exquis qu'il apportait à finir jusqu'aux moindres détails, et pour l'expression vraie et touchante des sentiments inspirés par la piété. Rien n'est plus parfait dans ce genre, que la douleur résignée de Jésus, ou celle de la mère de Dieu; la componction d'un saint qui fait pénitence, la joie d'un martyr qui s'offre en sacrifice au Dieu vivant. On trouve toujours un entier accord entre le sentiment qu'il veut exprimer, et le ton général de sa couleur qui n'a rien d'éclatant, rien de hardi, mais où tout respire la modestie, la tranquillité, et l'harmonie la plus douce. On reconnaît en lui la méthode du *Rosselli*, mais perfectionnée, mais embellie, comme lorsqu'on retrouve dans les traits d'un jeune homme paré des graces de son âge, la ressemblance de son aïeul. Il ne reste du *Dolci* que très-peu de grands tableaux. On ne cite guère que le Saint-Antoine du musée royal, la conception de la Vierge, que possèdent les marquis *Rinucci*, et les évangélistes qui appartiennent au marquis *Riccardi*. Ses grands sujets profanes sont encore plus rares; mais on trouve quelques-uns de ses portraits, et sa célèbre figure de la poésie

École de Dolci.

dans le palais des princes *Corsini*. Ses petits tableaux qui lui étaient ordinairement payés cent écus chacun, sont très-nombreux et très-souvent répétés par lui-

Alexandre Lomi. Barto-

même; quelquefois aussi par *Alexandre Lomi*, ou par *Bartolommeo Mancini*, ses disciples, et même par

Agnèse Dolci, sa fille, qui eut du talent en peinture, et se conforma au style de son père, qu'au surplus elle est très-loin d'égaler. Enfin ceux de ses ouvrages qui ont été le plus souvent reproduits, sont les deux *Madones* qui appartiennent au prince de Toscane, et le martyre de Saint-André que possèdent les marquis *Gerini*.

lommeo Mancini. Agnèse Dolci.

Florence renferme, tant dans ses édifices, que dans les maisons de ses habitants, une multitude de peintures d'*Onorio Marinari*, cousin et disciple de *Carlo*. Après avoir imité son maître, selon la coutume des jeunes peintres qui commencent leur carrière (coutume que la diversité des dispositions leur rend peut-être très-nuisible), il se forma, en s'abandonnant à son propre génie, une seconde manière plus grandiose, plus idéale, et soutenue par une touche plus ferme : il en a laissé des exemples à *Sainte-Marie Majeure*, à *Saint-Simon* et dans plusieurs galeries. Ce peintre mourut avant le temps, et ce fut une perte réelle pour son école.

Onorio Marinari.

Pendant la période que nous venons de décrire, plusieurs peintres étrangers passèrent plus ou moins de temps à Florence, où leur présence ne fut point inutile aux nationaux, ainsi que nous l'avons déja dit. Le *Paggi*, qui y vint pendant le règne de François Ier, y demeura vingt-ans, et y laissa plusieurs tableaux. Un peu plus tard on y vit *Salvator Rosa*, l'*Albani*, le *Borgognone*, le *Colonna*, le *Mitelli*, et une infinité d'autres que les princes appelèrent des pays étrangers, ou, qui étant venus à Florence de leur propre mouvement, y furent retenus pour contribuer à l'éclat de la cour, et à la gloire de la ville : nous parlerons séparément de chacun de ces artistes, en rendant

Peintres étrangers établis à Florence.

Le Paggi.

Le Rosa, etc.

compte des écoles auxquelles ils appartinrent, soit qu'ils y eussent été instruits dans leur art, soit qu'ils y eussent enseigné eux-mêmes; mais nous donnerons une place dans celle-ci à *Jacopo Ligozzi*, qui appartient à Florence, et par le séjour qu'il y fit, et par les travaux qu'il y exécuta, et par les élèves qu'il y forma. Il avait étudié à Vérone sous *Paul Véronèse*, s'il faut en croire le *Baldinucci*, que le *Maffei* prétend corriger en assurant que *Gio. Francesco Carrotto* avait été le maître de Jacopo, oubliant que ce dernier comptait à peine trois ans lorsque *Carrotto* mourut. Quelques étrangers ont soutenu que le père de *Ligozzi* avait été le peintre *Gio. Ermanno*; mais ce fait étant ignoré de M. le chevalier del *Pozzo*, citoyen de Florence, et historien de ces deux artistes, on peut le considérer comme douteux. Ferdinand II déclara *Jacopo*, peintre de sa cour, et surintendant de la galerie royale : ce choix était d'autant plus flatteur, qu'il fut fait par le prince même qui lui donna la préférence sur tant de nationaux dont les talents étaient reconnus. Le *Ligozzi* avait exécuté quelques beaux ouvrages dans son école, et il avait apporté à Florence une hardiesse de pinceau, une majesté de composition, un goût dans ses ornements, et je ne sais quoi de gracieux et de riant, qui n'était point commun dans cette ville. Son dessin était assez correct; il se perfectionna encore en Toscane, et son coloris, quoiqu'il ne fût pas celui de *Paolo*, ne manquait ni de vigueur ni de vérité.

Jacopo Ligozzi.

On estime beaucoup à Florence les dix-sept cintres de lunettes qu'il peignit dans le cloître d'Ognissanti et principalement celle de la conférence des saints

fondateurs, *François* et *Dominique*, au bas de laquelle il mit cette inscription : *a confusione degli amici* (à la honte des amis), c'est-à-dire des méchants et des envieux. Cette peinture est la meilleure de toutes celles qu'il fit à fresque; mais il travailla bien davantage à l'huile, et pour différentes églises. Le Saint-Raimond, opérant la résurrection d'un enfant, qu'il peignit à *Santa Maria Novella*, est un tableau à grande machine; il composa dans le même goût les quatre saints couronnés que l'on voit aux carmes d'Imola. Le martyre de Sainte-Dorothée, placé chez les *Conventuels* de Pescia, est, j'ose le dire, un ouvrage admirable, dans lequel on reconnait au premier coup d'œil le disciple de *Paolo*. L'échafaud, le bourreau, le préfet qui, monté sur son cheval, lui ordonne de frapper, la foule des spectateurs qui l'environnent, et dont les visages et les attitudes expriment mille sentiments divers; enfin, tout l'appareil d'un effrayant supplice, arrête et saisit également ceux qui ont quelque connaissance en peinture, et ceux qui n'en ont point du tout. On est surtout ému à l'aspect de la sainte-martyre, qui, agenouillée et les mains liées derrière elle, semble méditer dans une attente paisible; et prête à donner sa vie avec joie, reçoit déja des anges qui l'environnent, la palme immortelle qu'elle va payer de son sang.

Dans d'autres compositions le Ligozzi se montre plus simple; par exemple, dans le *St-Diego* d'*Ognissanti*, ou dans les anges qu'il fit pour les PP. *Scolopi* (des écoles pieuses). Mais quel que soit le caractère de ses tableaux, ce peintre plait toujours, par la raison qu'il paraît sentir ce qu'il exprime. Il travailla beau-

coup pour les citoyens de toutes classes ; et ses petits tableaux sont aussi finis et aussi soignés que si c'étaient autant de miniatures, genre dans lequel au surplus il fut très-habile. Plusieurs de ses ouvrages furent publiés par *Augustin Carrache*, et par d'autres graveurs.

École du Ligozzi. Donato Mascagni.

Aucun des élèves qu'il fit à Florence n'eut autant de réputation que *Donato Mascagni*, qui dans les premiers temps signait de ce nom tous ses ouvrages, ainsi qu'on le voit encore dans deux de ses petits tableaux qui représentent des sujets évangéliques, et dont M. l'abbé *Giachi* de Volterra est possesseur. Mais *Donato* étant ensuite entré dans l'ordre des Servites, prit le nom de *F. Arsenio.* Ce fut depuis cette époque qu'il fit plusieurs des peintures que l'on voit à Florence, et dont le style qui n'offre ni beaucoup de moelleux, ni beaucoup de délicatesse, a du moins de la correction. C'est de ce genre que sont quelques-uns des miracles qu'il peignit pour l'Annonciation, et dont on trouve les gravures et les explications dans l'opuscule du P. *Lottini.* Ce qui lui fait le plus d'honneur est le tableau que l'on conserve dans la bibliothèque du monastère de Vallombreuse ; il représente la donation de l'état de Ferrare, faite au Saint-Siège, par la comtesse Mathilde, selon l'opinion de quelques historiens, ou plutôt la distribution de quelques dons et de quelques privilèges qu'elle accorda à l'ordre de Vallombreuse. Cette vaste composition est certainement le chef-d'œuvre de son auteur.

Autres peintres de la Toscane.

En parcourant d'autres villes de la Toscane, nous trouvons quelques autres peintres qui ne furent point dépourvus de mérite et dont les ouvrages furent re-

cherchés, soit pour l'ornement des autels, soit pour les embellissements des maisons; *Francesco Morosini* surnommé le *Montepulciano*, travailla même pour St-Etienne de Florence, où en imitant le style du Fidano son maître, il fit le tableau de la Conversion de St-Paul. Arezzo vit naître les deux *Santini* : celui des deux qu'on appelle l'*Ancien* dans cette ville, est l'auteur de plusieurs tableaux que m'indiqua le savant *chevalier Giudici*, et au nombre desquels est une Ste-Catherine qui appartient aux conventuels. Ces peintures tiennent beaucoup du goût florentin de cette époque, excepté que l'usage des couleurs changeantes y est plus répété. *Bartolommeo* et *Théophile Torre* d'Arezzo, sont nommés par l'*Orlandi* parmi les peintres à fresque. Il cite du premier des salles et des maisons entières peintes de cette manière, et remplies de sujets historiques, qui, s'ils n'offrent pas de grands modèles de dessin, ont du moins le mérite d'une bonne couleur. *Francesco Brini* de Volterra laissa un bon tableau d'autel ayant pour sujet *l'Immaculée Conception* ; je n'ai point découvert quelle avait été la patrie de ce peintre, ni l'école à laquelle il appartenait : je ne sais point non plus quel fut le maître de *Pompeo Caccia*. Je sais seulement qu'il se faisait passer pour romain, parce que dans un pays étranger il est facile de substituer le nom d'une ville connue, aux villes moins connues dont elle est la métropole. Mais on ne trouve à Rome aucune trace ni de sa personne, ni de ses ouvrages. J'ai lu qu'il avait exécuté plusieurs tableaux à Pistoïe. On distingue parmi ceux-ci la Présentation (*aux Salesianes* (1)) de

Francesco Morosini.

Deux Santini.

Deux Torre.

Francesco Brini.

Pompeo Caccia.

(*) Religieuses de l'ordre de Saint-François de Sales.

J.-C. au temple : il porte la date de l'année 1615.

Alexandre Bardelli. *Alexandre Bardelli*, né à Uzzano près de Pescia, eut un style dans lequel on reconnaît le goût de *Curradi*, que l'on croit avoir été son maître, et le goût du *Guerchin*. Cet Alexandre fut un assez bon peintre : il fit la *frise* qui entoure l'image d'un St-François, que *Margaritone* peignit pour l'église de Pescia. Il figura tout au tour les vertus du saint, et plaça au-dessus une gloire d'anges.

Alessio Gimignani. *Alexis Gimignani*, naquit dans une famille qui produisit plusieurs peintres; nous en parlerons avec plus de détail lorsque nous serons parvenus à la cinquième époque. On ne sait toutefois s'il fut au nombre des élèves du *Ligozzi*, mais il avait certainement adopté son style.

Ce fut pendant cette période, que s'élevèrent deux écoles qui méritent de fixer notre attention; l'une fut celle de Pise, et l'autre celle de Lucques. La première reconnaît pour son chef *Aurelio Lomi*, d'abord disciple du *Bronzino*, et ensuite du *Cigoli*. Les ouvrages les plus corrects de la cathédrale de Pise, sont peints, les uns selon la manière du premier, et les autres d'après celle du second; excepté qu'en comparant ces peintures à celles du *Cigoli*, elles paraissent plus minutieusement achevées, quoiqu'avec moins de moelleux. Le but de l'auteur semble avoir été d'éblouir par un coloris qui plaît à la multitude, ainsi que par le luxe de ses costumes et de ses ornements. Ce fut par cette méthode qu'il obtint des succès à Florence, à Rome et bien plus encore à Gênes, où il fut bientôt préféré au *Sorri* qui, pendant long-temps, y avait joui d'une haute faveur. Cette ville renferme un nombre

Aurelio Lomi.

infini de ses ouvrages, parmi lesquels on distingue surtout le St-Antoine qui est aux Franciscains, et le jugement universel placé à *Santa-Maria de Carignano*. Ces deux tableaux attachent par leur originalité; le premier, d'une teinte modérée, est à la fois riche et gracieux; le second, terrible par son sujet, et par la manière dont il est exécuté, brille du coloris le plus vif que l'auteur ait jamais donné à ses peintures. Le St-Jérôme qu'il a laissé au *Campo Santo*, quoique moins célèbre que l'ouvrage précédent, est toutefois regardé comme son chef-d'œuvre par les Pisans. Il écrivit au bas de ce tableau les initiales de son nom avec la date de 1595.

Il donna vraisemblablement les premières leçons de son art à *Orazio Lomi* son frère, que l'on appela aussi *de' Gentileschi*, du nom d'un oncle maternel; mais il se perfectionna surtout à Rome, sur les exemples encore meilleurs d'*Agostino Tassi*, dont il avait gagné l'affection. Le *Tassi* était bon peintre d'ornements, et excellent paysagiste. Ses compositions furent accompagnées par des figures analogues, que le *Gentileschi* exécuta dans la *Loge Rospigliosi* de la grande salle du palais Quirinal, et dans d'autres lieux. Il fit aussi à Rome quelques tableaux d'autel et d'autres peintures d'églises, particulièrement au temple de la *Paix*, mais on ne peut apprécier son mérite d'après ces ouvrages, soit parce qu'ils furent faits dans sa première jeunesse, soit parce qu'ils ont été noircis par le temps. Quoiqu'il en soit, il n'avait point atteint à cette époque l'art de colorier et d'ombrer à la manière lombarde qu'il employa plus tard avec tant de succès, et que l'on reconnaît dans la plupart de ses tableaux de ca- Orazio Gentileschi.

binet. Il en existe un très-beau dans le palais *Borghèse* ; il représente Ste-Cécile et St-Valérien. Les plus estimés ornent le palais royal de Turin, et quelques autres palais à Gênes. L'illustre maison de *Cambiasi* possède un David venant de terrasser Goliath. Cette figure est si parfaitement détachée du fond, les teintes en sont si brillantes, et offrent des oppositions si heureuses, qu'elles paraissent inimitables, et donnent l'idée d'un style aussi neuf que piquant. Cet ouvrage mérita et reçut les éloges de *Vandeyck*, qui lui donna une place dans sa série des portraits de cent hommes illustres. Il passa, déja vieux, à la cour d'Angleterre, et il y mourut âgé de 84 ans.

Artemisia Gentileschi.

Artémise, sa fille et son élève, suivit son père dans cette île ; mais elle passa ses plus belles années en Italie. Elle fut considérée, à cause de ses talents, en même temps que sa beauté et ses manières lui attirèrent l'admiration génerale. Ce ne sont pas seulement les Italiens qui lui ont rendu cet hommage, mais encore les étrangers, et parmi eux, *Walpole* dans les *Anecdotes sur la peinture en Angleterre.* Elle vécut long-temps à Naples, mariée à un Pierre-Antoine *Schiattesi* : enseignée et encouragée dans ses travaux par *Guido Reni*, elle étudia principalement la manière du Dominiquin, et ne fut pas étrangère aux différents styles des bonnes écoles : celui qu'elle adopta dans les tableaux d'histoire qui nous restent d'elle, est plein de variété, mais ils sont en petit nombre. Naples et Pouzzoles en possèdent plusieurs, et Florence en a deux au bas desquels on lit son nom. L'un est dans la galerie royale, et l'autre chez l'illustre et savant M. *Averardo de Médicis*. Le premier représente Judith

tuant Holopherne: cette peinture d'un empâtement plein de force, d'un coloris plein de vigueur, est d'une vérité qui inspire de l'effroi. Le second a pour sujet la tentation de Suzanne : cet ouvrage est aussi gracieux par le choix du lieu de la scène, que par la beauté de la figure principale, et les costumes des autres. Artemisia se rendit plus célèbre par ses portraits qui l'élèvent à un rang véritablement supérieur : ce talent dans lequel elle surpassa son père de bien loin, la fit connaître dans toute l'Europe.

Orazio Riminaldi, élève à Pise du plus âgé des *Lomi*, et disciple à Rome du plus jeune, n'imita aucun d'eux, mais se laissa guider d'abord par *Manfredi* sur les traces des peintres de l'école de *Caravage*. Il s'attacha ensuite à celle de *Domenico Zampieri*, qu'il paraissait né pour imiter. Depuis que la peinture avait commencé à renaître à Pise, cette ville n'avait peut-être pas eu de peintre aussi habile, et il n'en parut pas beaucoup de meilleurs sur les rives de l'*Arno*, dont le climat est si favorable aux arts. Sa manière est grande, et tient de celle des *Carraches* dans les contours et dans les draperies ; riant et gracieux dans sa carnation ; facile, plein et en même temps délicat dans sa touche : il n'aurait pour ainsi dire aucun défaut, si la mauvaise méthode de l'*impression* alors en usage, ne lui avait pas nui ainsi qu'aux autres peintres. Un excès de fatigue, ou selon d'autres, la contagion de 1630, l'enleva jeune encore à sa patrie, à laquelle seule il avait consacré ses plus brillantes années. Il y orna les autels de plusieurs beaux tableaux. L'un de ceux-ci, qui représente le martyre de Ste-Cécile, fut placé depuis lors dans le palais

Orazio Riminaldi.

Pitti. Le chœur de la cathédrale renferme deux sujets d'histoire tirés de l'Écriture sainte, qui sont l'ouvrage de sa main, et qui offrent une ample matière d'étude à ceux qui sont curieux de connaître cette époque. Le marguillier de la même église donna sans doute une preuve de discernement, lorsqu'il imagina d'en faire peindre la coupole, avant qu'une autre époque succédât à celle-ci, et surtout lorsqu'il choisit le *Riminaldi* entre tous les autres, pour l'exécution de ce travail. Le triomphe de la Vierge-Marie, qu'il y représenta dans le moment où elle est enlevée dans les cieux, est un des ouvrages à l'huile les mieux conçus et les plus parfaits que la Toscane eût vu jusqu'alors, et ce fut le dernier de ceux d'Horace. Girolamo, son frère, le termina, mais faiblement, en y ajoutant une figure qui y manquait, et sa famille reçut 5000 écus pour le prix de son travail. Les ouvrages de ce peintre sont rares encore au dehors. Cependant sa réputation fut très-répandue de son temps ; il fut même appelé pour peindre à Naples dans la chapelle de St-Janvier, et la reine de France le fit ensuite venir à sa cour.

Girolamo Riminaldi.

Parmi les autres Pisans de ce siècle, cités par M. de Morena, ou par M. l'abbé Tempesti, je choisirai pour terminer cette nomenclature quelques-uns des artistes les plus remarquables. *Ercole Bezzicaluva* est digne d'arrêter notre attention, et par ses gravures, et par le tableau représentant plusieurs Saints, qu'il peignit à *Pescia* dans le chœur de *San Stefano*, si toutefois cet ouvrage lui appartient réellement. *Gio. del Sordo* appelé autrement *Mone* de Pise, mérite aussi que l'on conserve la mémoire de son talent, quoiqu'il ait montré

Ercole Bezzicaluva.

Gio. del Sordo.

plus d'intelligence pour le coloris que pour l'invention. *Zaccaria Rondinosi*, que l'on croit avoir appartenu à l'ecole florentine, l'emporta sur tous les autres dans l'exécution des ornements. Il restaura les peintures du *Campo Santo*, où il reçut ensuite la sépulture comme citoyen de la ville : on lui éleva même un tombeau en marbre, avec une inscription. *Arcangela Paladini*, qui fut habile dans l'art de la broderie, eut aussi un rang parmi les peintres. Je ne sais si l'on connait aujourd'hui aucun autre ouvrage de son pinceau, que le portrait qu'elle fit d'elle-même. On le plaça dans la galerie royale, et son admission dans ce lieu, où il est demeuré depuis l'an 1621 jusqu'à nos jours, est une preuve non équivoque de son mérite. Car l'usage établi est de ne pas refuser légèrement les portraits des peintres même ordinaires, mais de les prendre pour ainsi dire en dépòt, et de les envoyer ensuite dans quelque maison de plaisance du prince de Toscane, à mesure qu'il survient de nouveaux hòtes dans ce qu'on appelle les salles des peintures. *Gio. Stefano Marucelli*, ingénieur et peintre à la fois, ne fut point Pisan par sa naissance, mais il le devint en quelque sorte, et par sa résidence, et par l'affection qu'il prit pour cette ville adoptive. Étant venu de l'Ombrie en Toscane, selon la tradition accréditée parmi les Pisans, il fut enseigné par le *Boscolo*, et concourut à Pise, en même temps que les peintres habiles que nous avons cités plusieurs fois, à l'embellissement de la tribune de la cathédrale. On loue beaucoup le mérite de l'invention, et le brillant des teintes d'un tableau qu'il fit du festin offert par Abraham, aux trois anges. On conserve aussi à Saint-Nicolas de Pise, la mémoire de

Zaccaria Rondinosi.

Arcangela Paladini.

Gio. Stefano Marucelli.

Domenico Bongi. *Domenico Bongi di Pietra Santa*, qui adopta le style de *Perin del Vaga* : il travaillait dans l'année 1582.

Paolo Biancucci. La série des meilleurs peintres de Lucques commence à *Paolo Biancucci*, élève distingué de *Guido Reni*, dont il a imité dans plusieurs de ses ouvrages, le *Vague* et l'empâtement des couleurs. Il a quelquefois aussi tant de conformités avec le *Sassoferrato*, qu'on les prendrait l'un pour l'autre. Le Purgatoire qu'il peignit au *Suffragio*; le tableau où il a réuni plusieurs saints, et qui fut placé à Saint-François; deux tableaux qui appartiennent à l'illustre maison de *Boccella*, et d'autres en assez grand nombre qui sont distribués dans la ville, lui auraient mérité que le *Malvasia* l'insérât dans la liste des élèves du *Guide*, ce qu'il n'a point fait. Le même auteur a négligé dans

Pietro Ricchi. cette nomenclature, *Pietro Ricchi*, né à Lucques, ainsi que le précédent, et venu à Bologne après avoir fait partie de l'école du *Passignano*. Il est vrai que l'on peut douter que le Guide ait été en effet le maître de cet artiste, quoique le *Baldinucci* et l'*Orlandi* aient soutenu cette opinion; car le *Boschini*, qui était l'ami de Ricchi, ne dit pas un mot de cette circonstance certainement honorable pour celui-ci. Il rapporte seulement que le *Ricchi* regrettait de ne pas avoir étudié à Venise. Quoi qu'il en soit, il est du moins certain qu'il imita souvent les formes du *Guido*; mais que pour le dessin et la manière de colorier, il s'en tint en général à l'exemple du *Passignano*, que même il introduisit dans l'école vénitienne, comme nous le verrons par la suite. Deux de ses tableaux sont dans l'église de Saint-François de Lucques, et plusieurs autres ouvrages de sa main se trouvent dans

diverses maisons de la ville; mais ce ne sont que de faibles essais de son talent, que la fécondité de son imagination, la rapidité de son pinceau, et son ardeur presque infatigable au travail, rendent également recommandable. Il fit des tableaux pour plusieurs villes de la France, pour les Milanais, mais davantage encore, pour l'état vénitien. Il mourut à Udine; son nom est répété plusieurs fois dans le *Guide* manuscrit de cette ville.

Mais un des peintres qui vécurent et qui enseignèrent le plus long-temps à Lucques, fut *Pietro Paolini*, élève de l'école romaine, selon l'autorité de l'histoire; quoiqu'à en juger par ses peintures, l'on soit tenté de soutenir qu'il appartient à l'école vénitienne. Il fréquenta beaucoup à Rome l'école d'*Angiolio Caroselli*, formé au style de Caravage, mais d'une habileté singulière à copier et à contrefaire tous les styles. Près de lui le *Paolini* prit une bonne méthode de dessin, une touche ferme, et une couleur vigoureuse, qui le fit comparer, par ceux qui écrivirent sur ces matières, tantôt au Titien, tantôt au *Pordenone*. On trouve même, dans ses ouvrages, des imitations évidentes du *Véronèse*. Le martyre de Saint-André, qui existe à Saint-Michel, et la grande *toile* que l'on conserve dans la bibliothèque de San Frediano, large environ de seize brasses, suffiraient pour immortaliser un peintre; il figura sur la dernière le pontife Saint-Grégoire, rassemblant des pélerins dans un festin. Ce magnifique tableau, qui offre une admirable perspective, est, en outre, embelli de vases et d'ornements de toutes espèces à la manière de Paolo; enfin, il est peuplé d'une multitude de personnages, et le tout ensemble est d'une

Pietro Paolini.

variété, d'une beauté, d'une harmonie, qui attirèrent à l'auteur jusqu'aux louanges des poètes d'alors. Tous s'empressèrent à l'envi de chanter ce qu'ils appelaient un miracle nouveau. Il fit aussi, pour des salles d'apparat et pour des solennités villageoises, assez communes aux environs de Lucques, des tableaux d'une grande beauté. Le *Baldinucci* a surtout vanté les deux qui appartiennent à la famille d'*Orsetti*, et où le peintre avait représenté l'histoire du meurtre du *Valdestain*. L'historien ajoute qu'il avait un talent particulier pour l'expression de ces sujets tragiques, et généralement pour tous ceux qui exigent de la force. Il ne l'admire pas autant dans les choses délicates : il lui reproche même d'avoir quelquefois donné trop de rudesse à des figures de femmes. Cependant, le tableau du grand autel à l'église de la Trinité prouve qu'il savait être aimable lorsqu'il le voulait. On croit qu'il fit cet ouvrage d'un style si gracieux, afin de pouvoir se vanter de n'être inférieur en rien au *Biancucci*, son compétiteur.

École de Paolino. Pietro Testa.

Il n'est pas certain que *Pietro Testa*, appelé à Rome le *Lucchesino*, ait été son élève. Mais il paraît vraisemblable, en comparant son âge avec celui du *Paolini*, qu'il reçut de ce dernier les premières notions de son art, que sans doute il avait étudié à Lucques auparavant d'aller à Rome : il eut plusieurs maîtres dans cette métropole ; mais celui avec lequel il travailla le plus de temps, fut *Pierre* de Cortone. Il fut cependant chassé de l'école de ce dernier, parce qu'il avait témoigné du mépris pour ses doctrines. Il professa une entière déférence à celles du Dominiquin, des leçons duquel, dit le Passeri, il s'enorgueillissait,

quoiqu'à dire la vérité, il suive, pour ainsi dire, pas à pas, et presque contre son gré, le style du Cortone. Il a aussi quelque ressemblance avec le Poussin son ami, et dans les figures (qu'il fit aussi quelquefois un peu trop sveltes) et dans les paysages et dans les formes de l'antique, pour lequel il était passionné, parce qu'il avait étudié, dans ce genre, tout ce que Rome possédait de plus admirable, soit en architecture, soit en sculpture : ses productions sont rares dans cette ville. La mort du Bienheureux Angiolo, qui est restée à *San Martino à Monti*, peinture pleine d'énergie, est tout ce qui est exposé à la vue du public. Il est moins difficile de le retrouver dans les galeries. On voit au Capitole un Joseph vendu aux Ismaélites. Le palais *Strozzi* possède son massacre des Saints Innocents; mais on rencontre peu de ses peintures ailleurs, parce qu'il grava beaucoup plus qu'il ne peignit (1). Il laissa à Lucques quelques tableaux à l'huile, un entre autres, d'une touche languissante, à l'église de Saint-Romain : mais ceux du temps où son goût fut le plus pur, sont à *San Paolino*, dans la galerie *Bonvisi*, et dans quelques autres. Il nous reste, en outre, deux de ses fresques ;

(1) Le Passeri qui ne cesse de louer ses teintes, le déclare supérieur dans le genre de l'invention, et dit, en parlant de ses gravures : « Que l'on n'a jamais vu dans aucun autre peintre « des conceptions aussi vastes, des idées aussi nobles et aussi « neuves, ni des inventions aussi sublimes...... Dans tous les « sujets historiques qu'il exécutait, il introduisait quelqu'une « de ses inspirations poétiques, et enrichissait ses compositions « d'ornements remplis de goût : usage qui n'obtint pas l'appro- « bation de tous, parce qu'on préfère en général la simple « exposition du fait, sans aucune circonstance étrangère.

l'une est la figure symbolique de la liberté, placée dans le palais public; et l'autre est une petite coupole d'oratoire, dont l'exécution est d'une grace parfaite : elle est dans la maison des *Lippi*. Quoi qu'il en soit, il s'était fixé à Rome où il vécut fort malheureux, et mourut, soit par accident, soit par désespoir, noyé dans le Tibre. Quelque chose que l'on doive penser d'une fin si tragique, elle peut tenir lieu d'une leçon utile aux jeunes gens doués de quelque génie, et leur apprendre à ne point devenir vains, et surtout à ne traiter personne avec mépris. Le Testa n'ayant pu se garantir de ce défaut, s'aliéna l'affection de tous ses contemporains, de manière qu'il ne fut ni loué ni employé, ainsi que la plupart des autres peintres; il en conçut un chagrin si profond et si vif, qu'on soupçonna plus d'une fois qu'il en avait perdu la raison.

J'ai omis quelques autres élèves de l'école de Paolini, moins bien formés à son style; mais je dois rappeler les trois frères *Cassiano*, *Francesco*, et *Simone del Tintore*. Je ne trouve du premier aucun éloge qui l'élève au-dessus de la médiocrité. Il arrive même quelquefois, ou que les ouvrages les moins parfaits de Paolini sont attribués, soit au pinceau médiocre de *Cassiano*, soit à quelque autre élève de la même classe, ou bien que l'on accuse de leur imperfection la vieillesse du Paolini, qui, sur la fin de sa vie, indiquait seulement sa première idée, et faisait des ébauches plutôt que des peintures. Francesco se montra habile dans son tableau de la Visitation, placé dans l'appartement du Gonfalonier, et auquel on peut ajouter quelques autres morceaux de la galerie *Montroni*. Simon se distingua par le grand talent qu'il eut pour représenter des oiseaux,

Trois del Tintore.

des fruits et d'autres choses de la même espèce, qui appartiennent à la peinture de genre, que je placerai ici, ainsi que je le fais toujours à la fin de chaque époque.

Ainsi, pour continuer à observer cette branche de la peinture, nous remarquerons que parmi ceux qui réussirent à peindre les fruits, et plus particulièrement les fleurs, on distingue *Angiolo Gori*, et *Bartolommeo Bimbi*, florentins; le second, élève du premier en ce genre, fut disciple de *Lippi* pour la figure. Le même *Lippi* persuada à *André Scacciati* de passer de la figure, aux fleurs, aux fruits et aux animaux. André, en effet, y réussit parfaitement, et envoya une quantité de ses tableaux dans les pays étrangers. Le *Bimbi* fut considéré comme le *Mario* de son école ; il enseigna le *Fortini*, duquel on parlera bientôt, ainsi que du *Moro* qui fut aussi un peintre de fleurs et d'animaux. Tous les précédents contribuèrent à former le napolitain *Lopez*, qui, dans ses voyages par toute l'Italie, s'arrêta assez long-temps à Florence, ainsi que nous le verrons plus tard.

Fleurs. Angiol Gori. Bartolommeo Bimbi. Andrea Scacciati. Fortini. Moro. Lopez.

L'art de faire des paysages, et l'usage d'en orner les galeries se répandirent pendant cette période. Le premier style qui devint en vogue à Florence fut celui d'*Andrea Fiamminghi*. *Cristofano Allori* surpassa tous les autres par la touche de son pinceau à la fois correct et hardi, et par la beauté des figures qu'il distribua dans ses paysages. *Guasparre Falgani* l'emporta sur lui par le nombre des tableaux qu'il fit en ce genre. Il avait été enseigné par *Valerio Marucelli*. Il fut ensuite imité par *Gio Rosi*, et par *Benedetto Boschi*, frère et condisciple de *Francesco*. La verdure des paysages de

Paysages. Cristofano Allori. Guasparre Falgani. Gio. Rosi. Benedetto Boschi.

cette époque tire un peu sur le noir: aussi, le *Baldinucci* les appelle-t-il les paysages de l'ancienne manière. Celle qui lui succéda commença à Florence; et Filippo d'*Angeli*, ou *Philippe Napolitain* que Côme II retint long-temps à sa cour, la signala le premier. Mais ce fut surtout *Salvador Rosa* qui donna une impulsion nouvelle à ce genre de peinture. Conduit à Florence par le cardinal Jean Charles, il y demeura pendant sept ans, et y brilla tour à tour comme peintre, comme poète, comme auteur comique; applaudi de tous par l'étendue de son esprit, et recherché par les lettrés dans tous les genres, qui affluaient dans ce pays. Il n'y fit point d'élèves; mais il eut des copistes, et des imitateurs de son style, plus jeunes que lui, tels qu'un *Taddeo Baldini*, un *Laurent Martelli* et d'autres. *Antonio Giusti*, élève de *Cesare Dandini*, se distingua surtout dans cet art; mais il s'exerça aussi dans tous les autres genres gracieux de la peinture, et l'Orlandi nous l'a même représenté comme un peintre universel. Deux frères du nom de *Poli*, paysagistes riants et féconds, sont cités par M. de *Morrona*, et fort connus dans les galeries de Florence et de Pise.

Filippo d'Angeli. Salvator Rosa. Taddeo Baldini. Lorenzo Martelli. Antonio Giusti. Deux Poli.

Marines.

En passant des sites terrestres aux vues marines, je ne trouve aucun peintre parmi les Toscans, qui puisse le disputer à *Pietro Ciafferi*, appelé autrement le *Smargiasso*, et rangé au nombre des peintres pisans. Il vécut long-temps, dit-on, à Livourne, séjour très-favorable à l'exercice de son talent. Il y figura, sur plusieurs façades de maisons, des débarquements, des entreprises navales, et fit ensuite des tableaux à l'huile sur des sujets semblables, tels que des ports, des vaisseaux, des scènes de mer. Ses compositions sont gé-

néralement bien finies, ornées de figures bien dessinées et piquantes par la variété des costumes. Il fut aussi très-habile en architecture. Livourne et Pise sont riches de ses peintures; l'une d'elles, qui se trouve dans cette dernière ville, chez M. le doyen *Zaccheti*, est signée par le peintre avec la date de 1651.

Perspective.

La perspective fut cultivée à Florence à l'époque surtout, où les Bolonais la portèrent à ce degré de perfection que nous décrirons quand nous parlerons de leur école. *Giulio Parigi*, habile architecte, donna des leçons de cet art, et après lui *Baccio del Bianco*, qui devint, dans la suite, architecte de Philippe IV, le catholique. On ajouta bientôt à leur théorie les exemples du *Colonna*, qui, étant venu à Florence, en 1638, avec *Mitelli*, y resta pendant six ans au service de la cour. D'autres peintres de perspectives et d'ornements s'élevèrent ensuite à Florence, où l'on vit même naître une école nouvelle, dont le fondateur fut *Jacopo Chiavistelli*, peintre d'un goût solide, et plus judicieux que la plupart de ceux de son temps. On peut en juger en examinant plusieurs églises et plusieurs salles de cette ville; celle, par exemple, du palais de *Cerretani*, qu'il a orné de ses plus élégantes peintures. Il a aussi travaillé pour des galeries où ses perspectives sont distribuées avec une sorte de profusion. L'*Orlandi* fait mention de ses meilleurs élèves, qui furent *Rinaldo Botti* avec *Lorenzo del Moro*, son cousin (1), Benedetto Fortini, et Giuseppe Tonelli qui

Jacopo Chiavistelli.

Son école.

Rinaldo Botti. Lorenzo

(1) Le Botti est appelé *célèbre peintre à fresque* par le Magalotti, *Lett. pitt.*, T. V, page 229. Il existe de *Lorenzo* plusieurs peintures à machines : il peignit toute la voûte de l'église

del Moro. Benedetto Fortini. Giuseppe Tonelli. Angiol Gori. Giuseppe Masini.

étudia aussi à Bologne. On peut joindre à eux, *Angiol Gori*, *Giuseppe Masini* et quelques autres qui peignirent le corridor de la galerie, vers l'année 1658, ce qui dura encore quelques années au delà ; mais cet ouvrage n'est pas le meilleur qu'ils aient exécuté. Je trouve dans les notices du *Mondina* et de l'*Alboresi*, recueillies par le Malvasia (*), que le Ruggieri entra en concurrence avec eux à Florence. Ce dernier fut, je crois, le même que cet Antonio Ruggieri, élève du Vannini, qui a laissé un Saint-André dans l'église de Saint-Michel de *Berteldi*, appelée communément aujourd'hui du nom de Saint-Gaetan. Antoine ne fut pas le seul qui fut en état d'ajouter des figures a ses perspectives. Beaucoup de ces derniers peintres furent, pour ainsi dire, *ambidextres*, et peignirent également dans chacun de ces deux genres.

Antonio Ruggieri.

Portraits.

L'art des portraits, étude des meilleurs peintres, lorsqu'ils visent à peindre avec vérité, fut mis en grande vogue par le *Passignano*, et il eut pour élève, dans cette branche, le père du célèbre *François Furini*, dont le nom de baptême était *Philippe* et le surnom *Sciameroni*. Il enseigna, en outre, deux frères, *Domenico* et *Valore Casini*, que le *Baldinucci* a beaucoup vantés, le second surtout, dont le pinceau hardi exprimait avec fidélité jusqu'aux moindres contours ; il a rempli la métropole de ses portraits. *Cristofano Allori* en fit aussi, et parce qu'on lui en avait confié l'exécution, et parce qu'il aimait à faire ainsi

Philippe Furini.

Domenico et Valore Casini.

Cristofano Allori.

des dominicains de Fiésole, qui était considérée par le *Conca* comme un des beaux ouvrages de son temps.

(*) T. II ; page 224.

l'étude des plus belles formes lorsqu'il en rencontrait. Il les peignit sur toiles, et ils se vendent fort cher aujourd'hui, quoique les personnages qu'ils représentent soient inconnus. M. le sénateur *Orlandini* en possède un très-beau : il les exécuta ensuite en petites gravures, qui font partie de la collection de Médicis. Le *Cerrini* suivit son école, et je conjecture, qu'il fut admis ainsi que son maître, dans cette collection. *Gio. Battista Stefaneschi*, religieux de *Monte Senario*, figura aussi parmi les peintres de portraits, et parmi les copistes; il fut élève du *Comodi*, et miniaturiste excellent.

Le Cerrini.

Gio. Battista Stefaneschi.

Mais aucun d'eux ne fut plus admiré que *Juste Subtermans*, né à Anvers où il reçut les leçons de *Pierre de Vos;* il s'établit à Florence, au temps de Côme II, et servit la cour jusqu'au règne de Côme III; il fut même envoyé à d'autres princes d'Allemagne et d'Italie, qui voulaient avoir des ouvrages d'un peintre de portraits presqu'égal à *Wandick*. Ce dernier lui donna des marques d'une haute estime, et même lui demanda son portrait, en le prévenant par l'envoi du sien propre.

Juste Subtermans.

Pierre-Paul Rubens, qui le regardait comme un ornement de sa nation, l'honora du présent le plus flatteur, en lui donnant un de ses tableaux d'histoire. *Juste* fit de plusieurs manières les portraits des princes de Médicis qui vivaient alors; et à l'occasion de l'avénement au trône, du jeune Ferdinand II, il peignit un tableau admirable, composé entièrement de portraits. Il y représenta le serment de fidélité, solennellement prêté au nouveau souverain. Il y figura non-seulement le prince, entre son aïeule et sa mère, mais encore les sénateurs et tous les seigneurs de la cour, que l'étiquette appelait à cette cérémonie. Ce tableau, d'une

très-grande étendue, fut gravé en cuivre, et il existe encore dans la galerie royale. Enfin Subtermans eut une grace et une finesse de pinceau qui étonnent même dans son école. Il se distingua, en outre, par un talent qui lui était propre; ce fut celui d'ennoblir ses physionomies sans les altérer. Il avait d'ailleurs la coutume d'étudier et de donner à chacun son mouvement naturel et caractéristique, de manière, qu'en couvrant le visage des portraits, les spectateurs en devinaient l'original sans se tromper, à la vue seule, de l'attitude et des mains du personnage.

Batailles. Jacopo Borgognone.

Jacopo Borgognone fit un long séjour à Florence, et gagna les bonnes graces du prince *Mathias* dont il retraça les actions militaires, soit en Allemagne, soit en Italie, ainsi que les lieux où elles s'étaient passées, avec une exactitude égale à celle d'un historien. Ses batailles ne sont point rares dans la ville; mais j'ignore s'il forma aucun élève florentin. Celui qui essaya le premier, à Florence, de produire des imitations de Jacopo, fut *Pandolfo Reschi* de Dantzick, l'un de ses meilleurs élèves, qui fit aussi des paysages dans le goût du *Rosa*, et se montra également habile en architecture. J'ai vu chez M. le docteur *Viligiardi*, un de ses tableaux offrant la perspective du palais *Pitti*, augmentée des lieux environnants qui y manquaient alors, et que les princes de la maison d'Autriche y ont fait ajouter, pour l'embellissement de leur résidence : le projet de ces accroissements avait été conçu par M. *Giacinto Marini*. Leur exécution en peinture fut confiée à *Pandolfo*; il peupla ce tableau de figures très-animées, et tout l'ensemble exciterait l'admiration, si la distribution de la lumière et

Pandolfo Reschi.

des ombres en était plus heureuse et plus juste. Un *San Rinaldi*, surnommé le *Tromba*, peintre de paysages et de batailles en même temps, se forma sous la direction du *Furini* : il fut contemporain du Pandolfo, mais il est moins connu à Florence, que ce dernier. Santi Rinaldi.

Caricatures. *Bacio del Bianco*, étant devenu bon dessinateur, et ayant acquis du talent comme peintre, alla en Allemagne avec *Pieroni*, architecte et ingénieur impérial, et il apprit de lui la perspective : il l'enseigna ensuite lui-même avec succès à Florence, ainsi que nous l'avons dit; mais il ne négligea cependant jamais l'exercice de son pinceau, surtout dans les peintures à fresque. Naturellement enjoué, il réussit merveilleusement dans les compositions burlesques, dont il laissa un grand nombre, indiquées seulement à la plume. Il fit aussi quelques petits tableaux à l'huile, d'une bonne couleur, représentant des portraits chargés, à la manière des *Carraches*, et quelquefois des figures fantastiques de magots, de nains et autres difformités de la nature.

Caprices. Gio. Battista Brazzé. *Gio. Battista Brazzé*, surnommé le Bigio (le gris), élève de l'Empoli, déploya son génie dans un autre genre de *Caprices* : ce sont, en apparence, des figures humaines, qui, lorsqu'on les approche, se trouvent composées, les unes, de fruits divers, les autres, d'instruments mécaniques délicatement peints. Le *Baldinucci* le donne pour inventeur dans ce genre; mais il me semble en apercevoir des exemples antérieurs dans l'école milanaise, à la seconde époque de laquelle, j'en parlerai plus au long.

Mosaïque en pierre dure. Enfin, c'est à cette quatrième période, que la mosaïque en pierre dure doit sa naissance dans la capitale du *Florentin*. Cet art, qui, pendant deux siècles,

n'a cessé de se perfectionner jusqu'au point d'imiter la peinture même dans les sujets à personnages, est aujourd'hui reconnu dans le monde entier, comme un genre de travail qui est propre à cette métropole et lui appartient presque exclusivement (*). Dans une lettre de *Téophile Gallaccini*, on lit que cette espèce de mosaïque *a été inventée à Florence au temps du grand duc Ferdinand Ier;* mais cette assertion paraît être dénuée de fondement; cet art florissait chez les Lombards, antérieurement au temps indiqué. La chartreuse de Pavie entretient Les Sacchi. à ses dépens une famille de mosaïstes du nom de *Sacchi*, laquelle s'est perpetuée jusqu'à nos jours, et a rempli cette église de mosaïques en pierre dure : il en reste aussi à Milan des essais fort anciens. C'est dans cette Giacomo de Trezzo. dernière ville qu'avait étudié ce *Giacomo* de Trezzo, qui fit le tabernacle de l'église de l'*Escurial;* c'est, dit-on, le plus achevé, et le plus magnifique de toute la chrétienté (1). Florence même, dès le temps de Côme Ier, vit les premières ébauches de cet art, sur *une petite table composée de pierres rares*, que ce prince possédait, ainsi que *Vasari* le raconte (**).

Une autre semblable fut exécutée pour François Ier, Bernardino Porfirio. sur un dessin du *Vasari*, par *Bernardino Porfirio*, de Leccio, dans les environs de Florence. « Elle est

(*) *Lett. pitt.*, T. I, page 308.

(1) M. l'abbé *Conca* en parle, T. II, page 33; et il affirme de cet artiste, que cet ouvrage joint à plusieurs autres lui concilia tellement l'estime des habitants de Madrid, que l'une des principales rues de la ville reçut le nom de Giacomo qui l'avait habitée, et que depuis l'époque de Philippe II jusqu'à présent, on l'a toujours appelée de *Jacome Trezzo.*

(**) T. VIII, page 156.

« fixée sur un albâtre oriental, et formée de grands « morceaux de jaspes, d'héliotropes, de cornalines, de « lapis, et d'agates, avec d'autres pierres précieuses, le « tout ensemble d'une valeur de vingt-mille écus (*). »

Mais ces compositions, formées de grands morceaux de pierres, ne pouvaientpas produire ces mosaïques parfaites, qu'embellissent la diversité des couleurs et l'effet des demi-teintes : à la vérité, le *Baldinucci* assure que l'on peut obtenir cet effet, des accidents mêmes des pierres, lesquelles offrent souvent dans toutes les couleurs, des nuances qui se dégradent ou qui se renforcent de manière à produire presque l'illusion de la peinture; mais le meilleur moyen est de se procurer d'abord des pierres dures de toutes les espèces. On les brise, et l'on choisit ensuite ces teintes innombrables qui passent par degrés du plus au moins fort, et se trouvent prêtes à être fixées chacune à sa place. Il etait naturel de chercher cet art à Milan, où le voisinage des pays de la Suisse, très-fertiles en pierres dures, avait dû fournir les moyens de le porter au plus haut degré de perfection. François Ier, qui méditait d'ériger à Saint-Laurent la grande chapelle de la sépulture des princes, et d'orner leurs tombeaux, ainsi que l'autel, avec des mosaïques en pierre dure, appela de cette ville à sa cour, en 1580, Jean *Bianchi*, et lui confia la direction de ces travaux. Peu de temps après, Ferdinand régna, et favorisa le nouvel art, propagé par *Costantini de' Servi*, et par d'autres qui le surpassèrent toujours de plus en plus. On voit par toute l'Europe, les tables, les commodes, les coffres, les tableaux de paysages, ou d'ar-

Jean. Bianchi.

Costantini de' Servi.

(*) T. VIII, page 156.

chitecture, qui furent faits en mosaïque, et envoyés en présent aux divers souverains. La galerie de Florence renferme dans un cabinet la magnifique table octogone, dans laquelle le médaillon du milieu fut dessiné par le *Poccetti*, et la bordure qui l'environne, par le *Ligozzi.* Le travail en fut exécuté par Jacopo Autelli, qui, aidé de plusieurs autres mosaïstes, y employa seize années, et la livra entièrement terminée en 1649. Dans un autre cabinet (et c'est celui des cammées et des pierres gravées), il existe des gradins en demi-reliefs, et de petites statues entières en pierre dure, ouvrages de la même école; sans parler de tout ce que l'on en voit dans la galerie Pitti, et surtout à Saint-Laurent : cette espèce d'académie est dirigée depuis les derniers temps, par M. Siries. Elle est remplie d'ouvriers en sous-ordre, et entretenue avec magnificence par le prince régnant, pour qui on y travaille continuellement.

Jacopo Autelli.

CINQUIÈME ÉPOQUE.

Les Imitateurs de Cortona.

Commencements du style des imitateurs de Cortona à Florence.

Dans la seconde moitié du XVIIe siècle, les écoles florentine et romaine dégénérèrent sensiblement par la multitude des prosélytes de *Cortona*, dont elles éprouvèrent l'influence; il en est des sectes de peinture comme des sectes philosophiques : l'une succède à l'autre, et les nouvelles se propagent plus ou moins rapidement, selon les obstacles plus ou moins grands qu'elles rencontrent dans les pays où elles ont en vue de se répandre. Le goût de Pierre de Cortone trouva

quelque opposition à Rome, ainsi que nous le verrons plus tard. Il fut ensuite appelé à Florence par Ferdinand II, vers 1640, pour orner quelques appartements de la maison royale des *Pitti*, et ce travail, auquel il employa plusieurs années, fut au jugement des connaisseurs, le plus beau qu'il eût fait de sa vie. Il était dirigé dans ses inventions par *Michel-Ange Buonarroti* (le jeune), littérateur de mérite; et *Pietro* déploya lui-même des connaissances littéraires, dans sa manière de les exécuter. Il figura dans l'une des salles, les quatre âges du monde, que tous les poètes, depuis Hésiode, ont si longuement décrits dans toutes les langues connues. Il dédia, pour ainsi dire, cinq autres salles à cinq divinités fabuleuses, et les appela la salle de Minerve, celle d'Apollon, et celles de Mars, de Jupiter, et de Mercure. Il lia, dans chacune, la mythologie avec l'histoire; dans la salle d'Apollon, par exemple, il peignit sur la voûte, ce dieu protecteur des beaux-arts, paraissant accueillir le jeune Hercule guidé vers lui par Minerve, afin qu'il daigne l'instruire. Puis il représenta sur les parois, Alexandre lisant Homère, Auguste écoutant Virgile, et une multitude d'autres sujets qui sont amplement décrits dans la vie de ce peintre. Ce grand ouvrage fut terminé par *Ciro Ferri*, par la raison que *Pietro*, après avoir commencé la salle de Mercure, eut je ne sais quel dégoût, dont la cause a été diversement interprétée, et se retira peu à peu de la cour : étant retourné à Rome, il fut rappelé à Florence, mais il refusa constamment d'y revenir. Cependant, il avait jeté dans cette ville les fondements d'une nouvelle école. Le *Baldinucci* a écrit, qu'affecter à Florence le style de

Pietro, et être applaudi des professeurs les plus accrédités, n'était qu'une seule et même chose (1). Il acquit encore plus de faveur par le choix de Côme III, qui fit une pension à Ciro Ferri, pendant son séjour à Rome, pour qu'il y instruisît les Toscans qui allaient y étudier. Depuis ce temps, il ne parut presque pas un seul peintre de cette nation qui ne tînt plus ou moins de cette manière, qu'il est temps de décrire, en la prenant depuis ses commencements.

Description du style Cortonesque. Pietro Berettini.

Pietro Berettini de Cortone, élève du *Comodi* en Toscane, du *Ciarpi* à Rome, et nommé parmi les auteurs qui ont écrit sur la peinture (2), forma sa manière de dessiner, en copiant les anciens bas-reliefs, et les clairs-obscurs de *Polydore*, peintre qui semble avoir eu l'ame d'un ancien. On prétend que la colonne Trajane était le modèle favori du *Berettini*, et qu'il en tira ces proportions exactes, et ce caractère fort et hardi, qu'il imprima même aux femmes et aux enfants, en leur donnant des traits qni passent les grandeurs moyennes. Je ne dirai rien des mains et des pieds, par rapport auxquels il ne s'est assurément point piqué d'élégance; mais l'art des contrastes, dans lequel il s'est distingué entre tous, c'est-à-dire l'opposition savante des groupes avec les groupes, des figures

(1) *Vita di Matteo Riselli*, T. X, page 72.

(2) Tiraboschi, *Storia della lett. ital.*, T. VIII, ediz. ven., page 258. Pietro Berettini, outre les lettres citées par le comte Mazzucchelli (*Scritt. ital.*, T. II, page 925), écrivit aussi de concert avec le P. *Giandomenico Ottonelli*, *jésuite de Fanano*, *le traité de la peinture et de la sculpture, l'usage et l'abus de ces deux arts, composé par un théologien et par un peintre, et imprimé à Florence en* 1652. Cet ouvrage est devenu très-rare.

avec les figures, des détails avec les détails, annoncent un artiste supérieur.

Il paraît qu'il dut en partie ce caractère de talent au Lanfranco, et en partie aux urnes des Bacchanales, que le *Passeri* nomme spécialement dans la vie du *Berettini*. L'école vénitienne put avoir aussi quelque influence sur son goût; car, lorsqu'après y avoir étudié, il revint à Rome, « il fit jeter à terre et recommença « tout ce qu'il avait peint dans le palais *Barberini*, » si l'on doit ajouter foi au rapport du *Boschini*, qui ne cesssa de louer cette école avec emphase. Du reste, Pierre de Cortone ne finissait d'ordinaire que ce qui était le plus apparent. Il évitait les ombres trop fortes, se plaisait aux demi-teintes, aimait les fonds un peu obscurs, coloriait sans affectation, et doit être regardé comme le créateur et le modèle d'un style auquel le Mengs a donné le nom de *facile* et *élégant*. Il l'employa avec succès dans les tableaux de toutes les grandeurs, mais dans ceux à grande machine, et surtout dans les voûtes, dans les coupoles, dans les lointains, il le porta à un point de perfection, tel que jamais il ne manquera ni de partisans, ni d'imitateurs : cette juste distribution qu'il sut donner à chaque sujet, à l'aide de l'architecture; cette gradation pleine d'art avec laquelle il fit paraître au-dessus des nuages, l'immense étendue des régions de l'air; cette connaissance des effets de la perspective vue d'en bas, ce jeu de lumière presque céleste, et cette sage disposition des figures, sont autant de perfections qui enchantent l'œil et élèvent l'imagination au-dessus d'elle-même.

Il est vrai que cette manière ne satisfait pas toujours également la raison; car le peintre, uniquement atten-

tif à plaire aux yeux, introduisit quelquefois dans ses scènes des acteurs parasites, afin que ses compositions offrissent toujours la même richesse : et pour produire une opposition, il a fait souvent agir ses personnages dans l'action la plus paisible, comme s'ils se trouvaient engagés dans une lutte ou dans une bataille. Le *Berettini* naturellement doué d'un esprit aussi facile que judicieux, ou évita ces superfluités, comme dans la magnifique Conversion de St-Paul à Rome, ou ne les porta pas aussi loin que l'ont fait de nos jours ses imitateurs, entraînés par cette pente irrésistible de chaque école, à exagérer le caractère du maître. C'est de là que ce *style facile* est dégénéré en négligence, que ce *style élégant* est tombé dans l'affectation, jusqu'à ce qu'enfin les écoles les plus entachées de ces défauts, commencent à retourner sur leurs pas, et à revenir à des méthodes plus sûres.

Mais, pour ne point sortir de l'école florentine, il faut avouer que cette époque a été la moins féconde en grands artistes. *Pietro* y forma cependant quelques élèves qui lui firent presque autant d'honneur que les *Romanelli* et les *Ferri* lui en firent ensuite à Rome. Il commença par un étranger qui s'étant établi à Florence, doit être rangé dans cette école. *Livio Mehus*, flamand de naissance, et venu en Toscane en quittant Milan, où il avait reçu ses premières notions de peinture d'un *Carlo*, flamand comme lui, fut pris sous la protection du prince Mathias, et recommandé au *Berettini* qui le dirigea pendant quelque temps à Florence et à Rome. Il devint bon dessinateur en copiant l'antique, et il étudia le coloris à Venise et en Lombardie. Il ne conserva pas beaucoup de la manière du

Livio Mehus.

Cortona, excepté dans la composition et il imita moins le choix et la distribution des couleurs que la touche hardie et légère du pinceau de l'école vénitienne. Ses teintes sont modérées; ses mouvements vifs; sa touche admirable; ses inventions ingénieuses; il peignit peu pour les autels, beaucoup pour les collections; il fut pensionné par la cour, et employé par la noblesse, ce qui fait qu'il n'est point rare de rencontrer de ses ouvrages dans les galeries. L'histoire parle avec éloge du Repos de Bacchus et d'Ariane, fait pour le marquis *Gerini*, en concurrence avec *Ciro Ferri*. Ce dernier conçut quelque jalousie lorsque *Livio* peignit la coupole de la *Paix* à Florence, dans laquelle il parut s'approcher du style lombard, et faire mieux que le *Cortona* lui-même (1). Un *Laurent Rossi*, d'abord élève de *Pier Dandini*, s'appliqua à l'imiter, et si l'on en croit le P. *Orlandi*, il fit de petits tableaux très-agréables.

Lorenzo Rossi.

Vincenzo Dandini.

Vincenzio Dandini, frère de César, passa de l'école de ce dernier à celle de *Pietro*, ou, pour parler avec plus d'exactitude, à celle de Rome, où il copia infatigablement tout ce qu'il trouva de meilleur dans les trois arts du dessin; la peinture, la sculpture et l'architecture. Avec de tels commencements, avec l'étude de l'anatomie et celle de l'académie du nu, dans laquelle il continua de s'exercer à Florence, il devint supérieur à César pour le dessin, et le moelleux des couleurs; il fut même plus soigneux que lui, et plus attentif à tous les détails de la peinture. L'église d'*Ognissanti* renferme une Conception et trois autres tableaux de sa main. Il travailla pour les maisons de plaisance du souverain, et

(1) *Lett. pitt.*, T. I, page 44.

fit dans les environs de *Poggio imperiale* un beau Lointain, où il figura en raccourci l'Aurore accompagnée des heures : il peignit aussi à l'huile, dans le voisinage de la *Petraja*, le Sacrifice de Niobé. On reconnaît évidemment en lui le disciple du *Cortona*, et l'on découvre en *Pierre*, son fils, le même style, mais dégénéré déja, et dans la manière et dans l'exécution. Ce peintre l'emporta en talent sur les autres *Dandini*, parce qu'ayant voyagé plus qu'aucun d'eux, il acquit beaucoup plus de connaissance des écoles étrangères. Heureux s'il n'eût pas cherché à les surpasser aussi en richesses ! Cette soif du gain lui fit entreprendre un trop grand nombre d'ouvrages, dans lesquels se contentant d'une étude superficielle, il la compensa cependant en quelque sorte par une hardiesse de pinceau que l'on ne peut se défendre d'admirer. Les peintures pour lesquelles il se donna le plus de peine, furent celles qu'on lui paya le plus généreusement : on peut compter parmi ces dernières une coupole à *Sainte Marie Madelaine ;* plusieurs fresques faites pour la maison régnante soit dans le palais de ville, soit dans les maisons de plaisance ; enfin la vaste composition qu'il exécuta dans le palais de Pise, où il représenta la Prise de Jérusalem. Il fit aussi des tableaux d'autels dignes de lui ; tels sont, celui de St-François à Sainte-Marie-Majeure, et celui du bienheureux *Piccolomini* aux servites, représenté au moment où il dit la messe ; tableau plein d'ame, d'harmonie, et de vérité dans les mouvements.

Pietro Dandini.

Ottaviano son fils, paraît avoir cherché à l'imiter dans quelques cintres de *lunettes* du cloître de Santo Spirito, puis dans un panneau représentant plusieurs saints, et généralement dans tous ses ouvrages. On

Ottaviano Dandini.

voit une de ses compositions les plus vastes à Pescia, dans l'église de la Madelaine, dont il peignit la voûte à fresque.

École des Dandini.

La famille des *Dandini* produisit une multitude d'élèves dont les successeurs sont demeurés fidèles à l'école du Cortona, et l'ont perpétuée jusqu'à nos jours. Il serait superflu de prendre la peine de les rechercher tous, et de consumer le temps à rendre compte de leurs ouvrages. Il s'est trouvé quelques pinceaux habiles dans leur nombreuse série; mais la plupart se sont perdus dans la foule : ce qu'on doit moins attribuer à leurs talents naturels qu'aux vicissitudes des temps. On regardait toujours le style le plus moderne comme le meilleur. Le dernier maître établissait de nouvelles lois en peintures, et abolissait les anciennes. C'est ainsi que des artistes déja médiocres en formaient d'autres encore plus mesquins, encore plus maniérés, semblables aux premiers quant aux préceptes, mais prodigieusement inférieurs en mérite. On prit, en outre, vers ce temps, une manière de travailler avec une sorte d'abandon, selon l'expression de quelques-uns; mais cet abandon n'était que de la négligence, quoiqu'on en ait fait un mérite au Giordano, ainsi qu'à plusieurs Vénitiens. D'autres maîtres à Florence s'essayèrent à les imiter, et firent des tableaux qui ne sont véritablement que des ébauches. Ce nouvel écart, loin des bons principes, fut commun à d'autres écoles. Il serait superflu de nommer aucun de ces peintres en particulier; mais l'on peut observer, en général, que, dans les galeries dont le choix est sévère, ils sont presque aussi rares qu'*Andrea* et le *Cigoli*; ceux-ci pour avoir trop bien peint, et les autres pour avoir fait de trop mau-

vais ouvrages. On nomme dans la série des hommes les plus illustres en peinture, parmi les élèves de *Vincenzio*, *Antonio Riccianti*, *Michele Noferi*, et quelques autres, sans rien ajouter de plus. On fait seulement un éloge particulier du *Gabbiani*. C'est ainsi que, parmi les élèves de *Piero*, on cite Jean *Cinqui*, dont le portrait est dans la galerie; *Antonio Puglieschi*, Florentin, qui se forma d'après les instructions de *Ciro*; *Valerio Baldassari de Pescia*. On fait un éloge à part de la *Fratellini*, à laquelle nous reviendrons. On sait que le *P. Alberigo Carlini*, mineur observantin de Pescia, qui suivit à Rome l'école du Conca, appartint d'abord comme élève à Ottaviano. Il a fait quelques bonnes peintures, principalement dans l'église de son ordre, à Pietra Santa. Enfin, on peut ajouter à cette liste le nom du *Santarelli*, né dans le même pays, d'une famille noble, et qui mourut à Rome.

Antonio Riccianti. Michele Noferi. Jean Cinqui. Antonio Puglieschi. Valerio Baldassari de Pescia. P. Alberigo Carlini. G. Santarelli.

Anton Domenico Gabbiani.

Le meilleur élève des *Dandini* fut *Anton Domenico Gabbiani*, que nous venons de nommer, quoiqu'avant de recevoir les leçons de *Vincenzio*, il eût suivi celles de *Subtermans*, et qu'il se fût ensuite perfectionné à Rome auprès de *Ciro Ferri*, et à Venise d'après les bons exemples. On ne doit point s'en rapporter au *Pascoli*, qui a voulu le faire passer pour un peintre très-vulgaire (1). Le Gabbiani doit certainement être compté parmi les premiers dessinateurs de son temps. Il existe une collection de ses études chez M. *Pacini*. Le chevalier Mengs, qui l'avait plusieurs fois examinée, a loué la facilité et l'élégance de son style. Un grand nombre de ses dessins ont été publiés avec sa vie par

(1) Nella vita del Luti, Voy. *Lett. pitt.*, T. I, page 69.

Ignazio Hugford. Sa couleur est quelquefois un peu pâle; mais plus souvent encore il ne laisse aucune prise à la critique sur ce point : il est presque toujours naturel et vrai dans le ton des chairs. Enfin, sa peinture a de la consistance; et tout, dans ses tableaux, semble enchaîné par le plus heureux accord. Le plus grand défaut que l'on reproche à cet artiste, est dans ses draperies, lesquelles, quoique faites d'après nature, et étudiées avec tout le soin qu'il apportait toujours à son travail, sont lourdes dans l'exécution, trop mesquines, et souvent manquent de justesse à l'égard de la couleur. Ce peintre a un très-grand talent pour traiter les sujets riants. On voit dans la galerie *Pitti*, et dans plusieurs palais de nobles florentins, des danses de *génies*, et d'autres compositions semblables, ayant pour sujets des figures de jeunes enfants; toutes productions de son pinceau qui ne le cèdent presque en rien à ceux de *Baccicio.* L'un des plus gracieux est placé dans une salle de l'habitation de MM. *Orlandini.* Les marquis *Riccardi* en ont aussi parmi les glaces qui décorent leur galerie. Son ouvrage à fresque le plus considérable et le plus célèbre en même temps, est la vaste coupole de *Cestello* qu'il ne termina point entièrement. Ses peintures à l'huile sont estimées, même dans la galerie du prince de Toscane. Il peignit aussi pour les églises plusieurs panneaux, dont l'exécution est un peu inégale. Mais le Saint-Philippe que l'on montre chez les PP. de l'oratoire, donne du crédit à l'assertion du *Redi*, qui soutient qu'il n'y avait à Rome, dans ce temps, aucun peintre qui pût lui faire ombrage, à l'exception du *Maratta* (1).

(1) *Lett. pitt.* T. II, page 69.

École du Gambiani,

Le catalogue de ses élèves est nombreux; et quelques-uns parmi eux peuvent bien appartenir à d'autres, et prétendre faire partie de son école, ainsi qu'il arrive à tous les grands maîtres. Mais *Benedetto Luti* fut en même temps la gloire du *Gabbiani* et celle de Florence. Après s'être formé à cette école, il alla à Rome dans l'espérance d'y être dirigé par *Ciro Ferri;* mais la mort de ce dernier étant survenue, il ne fut plus guidé que par son génie et par la vue continuelle des monuments renfermés dans cette ville célèbre. Le style qu'il se fit lui-même, peut être regardé comme un produit de plusieurs imitations. Judicieux dans le choix des formes, aimable et brillant dans le coloris, plein d'art dans la distribution de la lumière et des ombres, harmonieux à l'œil autant que pourrait l'être à l'oreille un orateur, qui, par le *nombre* de ses périodes, enchante la multitude; elle en sent tout le charme, et ne saurait exprimer d'où il provient. Nous le verrons à la tête du nouveau style dans cette métropole; mais nous ne pouvons indiquer un grand nombre de ses ouvrages à Florence, excepté dans le palais du souverain. Les maisons de la ville sont seulement riches de ses pastels, qui étaient fort connus, même hors de l'Italie. Pise possède une grande toile représentant la robe de S. Ranieri (*a*); et, parmi les plus beaux tableaux de la basilique, celui-ci est le plus admiré. Le *Luti* l'envoya au *Gabbiani*, pour le lui faire corriger avant de l'exposer en public. On peut lire dans les *Lettere Pittoriche* la lettre trente-cinquième, qui honore à la fois l'élève par sa modestie, et le maître par la demande qui lui

Benedetto Luti.

(*a*) Il s'agit probablement d'un trait relatif à l'histoire de ce saint. (N. du T.)

est adressée. On voit dans la galerie royale le portrait du *Luti*, à l'aspect duquel les connaisseurs les plus sévères se sont plus d'une fois écriés : « Voilà le dernier « peintre de l'école. »

Tommaso Redi avait commencé ses études en peinture dans le même atelier : il est parlé de lui dans plusieurs des *Lettere Pittoriche*, comme d'un habile compositeur de tableaux d'histoire ; et on y loue son dessin, sa couleur, sa vivacité. Après le *Gabbiani*, le *Maratta* et le *Balestra* devinrent ses maîtres ; l'un et l'autre furent également fermes dans leur style, et ennemis des innovations qui ont occupé et gâté nos écoles depuis tant d'années. Le *Redi* voyagea et parcourut celles qui s'étaient conservées les plus intactes; mais seulement pour étudier d'après les anciens, et pour en faire des copies, dont quelques-unes sont restées dans sa famille avec d'autres peintures, qui étaient de son invention. Dans l'éloge d'*Anton Domenico*, l'on fait une honorable mention de *Gaetano Gabbiani* son neveu ; de *Francesco Salvetti*, qui l'aima et en fut aimé plus que tous les autres; de *Gio. Antonio Pucci*, peintre et poète à la fois; de *Joseph Baldini*, qui annonçait des dispositions heureuses, dont la mort vint arrêter le développement. Enfin de *Ranieri del Pace* Pisan, qui, entraîné par l'exemple, tomba dans le genre le plus maniéré. *Ignazio Hugford*, né à Florence, d'un père anglais (1), eut la réputation d'un connaisseur intelli-

Tommaso Redi.

Gaetano Gabbiani.
Francesco Salvetti.
Gio Antonio Pucci.
Giuseppe Baldini.

Ranieri del Pace.

Ignazio Hugford.

(1) Frère du P. abbé Henri Hugford, moine de *Vallombrosa*, auquel on doit en grande partie les progrès des ouvrages en *scagliola* ou pierre *spéculaire* qui furent continués après lui avec succès à Florence par M. Lamberti, son élève, et le sont aujourd'hui par M. Pietro Stoppieni, qui en a des commandes

gent de la touche de chaque peintre; il peignit lui-même avec succès le tableau d'autel de Ste-Félicité, représentant un St-Raphaël, puis d'autres peintures, particulièrement en petites proportions; celles-ci méritèrent d'obtenir leur place dans le musée royal. Du reste, on voit de sa main des productions assez faibles aux Vallombrosans de Forli, et à Florence même.

Alexandre Gherardini.

Alexandre Gherardini qui imita de la manière la plus heureuse *le faire* des autres peintres, fut le rival du *Gabbiani* dans le talent de la peinture, et très-supérieur à lui, selon l'opinion de quelques-uns. Il serait presque égal aux plus habiles de ses contemporains, s'il eût peint toujours ainsi qu'il le fit à *Candeli*, dans un Crucifiement de J.-C., où l'on reconnaît une imitation

considérables. Quoique les portraits et généralement les figures de plusieurs couleurs soient plus agréables, on aime peut-être davantage les *dicromes* ou les figures en jaune sur un fond noir, qu'il copie d'après les vases antiques appelés *étrusques*, et il en fait des tableaux tantôt détachés, tantôt intercalés dans les tablettes. Le poète tragique *Alfieri* lui fit écrire sur une tablette couverte de *scagliola*, sa propre épitaphe qui, ayant été trouvée après sa mort, a été répandue de tous côtés; mais n'a point été inscrite sur son tombeau. Sur une autre tablette semblable était écrite une autre épitaphe préparée pour une autre personne d'un rang élevé, qu'il desirait qui fût enterrée près de lui. Les deux tablettes se repliaient l'une sur l'autre comme une sorte de *diptyque* ou de livre, sur le revers duquel il avait fait écrire: *Alfieri, liber novissimus*, C'est de la même manière que d'autres ont fait écrire sur des tablettes de scagliola un choix de belles sentences de J.-C., ce maître d'une philosophie qui vient du ciel et qui conduit au ciel, pour les placer sur un prie-Dieu, et les méditer à la vue du crucifix. Les tablettes d'argent que j'ai vu employer à cet usage, ont plus de valeur sans doute, mais moins de mérite sous le rapport de l'art.

heureuse de plusieurs styles. Cet ouvrage est soigneusement étudié dans ses moindres détails, et surtout dans le ton général qui exprime d'une manière ingénieuse les ténèbres de cette journée. On estime aussi beaucoup un tableau d'histoire sur un sujet pris de la vie d'Alexandre-le-Grand, dont les figures, d'une grandeur moyenne, sont exécutées avec une grande fermeté de pinceau. Mais malheureusement l'auteur voulut faire des tableaux de tous les prix. On conserve la mémoire plutôt qu'on ne connaît les ouvrages, à Florence, d'un élève du précédent, qui se nommait *Sebastiano Galeotti*, et qui ne fut pas moins bien partagé en talent que le *Gherardi*. Il était sorti jeune de son pays, voyagea long-temps sans avoir de résidence fixe, et laissa dans plusieurs parties de l'Italie des traces de son passage : il se fixa enfin à Gênes, où nous le retrouverons plus tard. La galerie royale conserve les portraits du maître et de l'élève, auprès de ceux du *Gabbiani* et du *Redi*. Plusieurs autres peintres distingués de la période que nous décrivons, eurent le même honneur, entre autres *Agostino Veracini*, élève de *Bastian Ricci*; *Francesco Conti*, disciple du *Maratta*, et le *Lapi*, sectateur du *Giordano*. Chacun d'eux imita son guide (1). La *Santa Appollonia* du premier, faite pour l'église qui porte son nom, plusieurs madones du second, peintes pour des habitants de la ville; enfin, la Transfiguration du dernier qui est dans la galerie, suffisent pour faire un nom à leurs auteurs, et pour voiler en quelque sorte, d'autres de leurs

Sebastiano Galeotti.

Agostino Veracini.
Francesco Conti.
Le Lapi.

(1) Dans de plus grands ouvrages, tels que les tableaux d'autels aux missionnaires et au monastère *nuovo*, le Conti paraît avoir cherché à imiter le *Trévisani*.

productions moins limées. L'honneur du portrait fut également accordé à plusieurs peintres morts à cette époque, et dont je n'ai point vu d'autres ouvrages. Autres de la même époque. Tels sont, Vincenzio *Beccherelli*, *Gio. Francesco Bagnoli*, *Anton Sebastiano Bettini*, *Gio Casini*, *Niccolò Nanetti* et d'autres, à l'égard desquels on peut consulter les notices du musée florentin.

Gio. Camillo Sagrestani. Pendant que le *Gabbiani* et le *Gherardini* étaient encore vivants, *Gio. Camillo Sagrestani*, élève du *Giusti*, jouissait aussi de quelque réputation à Florence. Il parcourut les meilleurs écoles de l'Italie, en étudiant d'après les maîtres de chacune. Il s'arrêta quelque temps dans l'atelier du chevalier *Cignani*, dont il *maniéra* le style plutôt qu'il ne l'imita. On voit cependant à *Notre-Dame de' Ricci*, une sainte Famille de sa main, dont les formes sont certainement plus idéales, et le coloris plus fleuri, qu'on ne le trouve ordinairement chez les contemporains de cette école. Un des premiers peintres de Florence m'assura que cette peinture était du *Sagrestani*, quoique d'autres l'aient attribuée à *Matteo Bonecchi*, son élève.

Matteo Bonecchi. Le Bonecchi avait reçu en partage un génie supérieur, mais qui n'avait point été assez développé par l'art qu'il avait appris, dit-on, presque sous la dictée, en travaillant près de son maître et dirigé par sa voix. De cette manière, il devint un de ces artistes *pratiques*, qui suppléent à leur peu de connaissance du dessin, par l'imagination et par la couleur. On voit quelques tableaux de sa main, qui, en quelque endroit qu'ils soient placés, semblent inviter l'œil à s'y reposer, de préférence à tous les autres. Parmi ses nombreuses peintures à fresque, on doit remarquer

celle de *Cestello*, où il travailla après *Gabbiani*, et celle du palais *Capponi*, près de l'Annonciation, où il continua l'ouvrage de *Marinari*.

Élèves de Gio. Gioseffo del Sole.

Cependant Bologne avait perdu le Cignani, et celui qui occupait le premier rang à sa place, était Gio. *Gioseffo del Sole*, surnommé le Guide moderne. Il donna à Florence trois élèves dignes de lui; l'un des deux *Soderini*, le *Meucci*, et le *Ferretti*, appelé d'Imola, quoiqu'il fût né et qu'il eût vécu à Florence. *Mauro Soderini* eut la réputation d'un grand dessinateur, et chercha toujours à donner à ses peintures de l'agrément et de l'effet. On a dit que la *Mort de S. Joseph*, placée dans la cathédrale, était son ouvrage; mais le *Ferretti* en est le véritable auteur. L'Enfant ressuscité par S. Zanobe, que l'on voit à Sant-Stefano, appartient sans contestation au *Soderini*. *Vincenzio Meucci* s'occupa principalement de tableaux à grandes machines. Il en exécuta dans plusieurs endroits de la Toscane, et même dans la coupole de la basilique de Saint-Laurent. S'il y eut un peintre capable de lui disputer la gloire d'être le premier dans le genre des fresques, ce fut certainement son compagnon d'étude, *Gio Domenico Ferretti*, duquel on trouve des peintures et dans la capitale et dans tout l'état florentin et à Bologne. Ce dernier l'emporta sur lui par son imagination, par son *instinct* de la peinture. Rien ne le prouve mieux que la coupole des Philippins à Pistoja, ouvrage dont la célébrité est méritée. Tous les deux prévalurent dans la peinture à fresque; car, lorsqu'ils voulurent peindre à l'huile, ils travaillèrent souvent avec trop de hâte, à l'exemple des peintres de fresques, même les plus fameux. Mais ensuite le *Ferretti*, qui avait exécuté à Pise avec tant

Mauro Soderini.

Venanzio Meucci.

de bonheur le Martyre de St-Barthelemi, dans l'église dont ce saint apôtre est le patron, n'eut point un égal succès dans son tableau historique de S. Guido, peint pour la Primatiale. Plusieurs productions du *Meucci* sont éparses dans les églises de Florence et dans une chapelle de l'Annonciation, où il avait peint un enfoncement. Il colora une Vierge qui passe pour un des ouvrages les plus soignés et les mieux finis de cet artiste.

Giùseppe Grisoni.

Il eut pour compétiteur *Giuseppe Grisoni*, élève du *Redi*, et on prétend que cette concurrence lui causa un chagrin qui abrégea sa vie. Le *Grisoni* avait voyagé plus que lui pour connaître les autres écoles de l'Italie; il avait même été en Angleterre, et avait acquis beaucoup plus de talent pour la figure que pour le paysage. Cependant, il en introduisait volontiers non-seulement dans ses tableaux d'histoire, mais aussi dans les fonds de ses portraits, ainsi qu'il le fit pour le sien propre. On voit celui-ci dans la seconde salle de la galerie des peintres, où il figure comme l'un des plus remarquable : il ajouta aussi un paysage à la *Santa Barbera*, placée à côté des peintures du *Meucci*. Cet ouvrage fait honneur à l'école, pour les formes, pour le relief, pour le goût du coloris; il l'accompagna d'un autre de ses tableaux sur toile, qui n'a pas à beaucoup près autant de mérite. Le *Meucci* et le *Grisoni* ne figurent pas avec autant d'éclat que le *Luti*, parmi les peintres de l'Italie; mais si l'on apprécie les hommes en raison du temps dans lequel ils ont vécu, ces deux artistes méritent que leur mémoire soit conservée. Je n'en ai fait mention que légèrement dans la première édition de cet ouvrage : et

quelques artistes m'ont averti depuis, que j'aurais du nommer à côté des deux précédents *Giuseppe Zocchi*, autre peintre recommandable et digne de n'être point oublié, même dans un *compendium* historique. Je m'empresse de réparer cette omission involontaire, et de profiter des renseignements qui m'ont été donnés par la famille *Gerini*, l'une des plus distinguées parmi la noblesse et qui l'avait pris sous sa protection dans sa jeunesse. Après ses premières études qu'il fit à Florence, ses protecteurs l'envoyèrent à Rome, à Bologne et dans toute la Lombardie, pour qu'il y profitât de toutes les écoles. Qu'il me soit permis d'ajouter ici que la noblesse florentine est d'une générosité sans bornes dans ce genre de bienfaisance, et qu'une foule d'artistes vivants tiennent aujourd'hui, ou ont reçu jadis, des familles illustres de Florence, tous les secours nécessaires pour s'avancer dans la culture des beaux-arts. Des *dépendants* de cette espèce, font assurément plus d'honneur à des grands, qu'une foule de valets inutiles. Le *Zocchi* était doué d'un génie fécond en invention, flexible pour l'imitation, et heureux dans les choix des sujets. Ces dispositions jointes à ses études, le mirent promptement en état de concevoir de vastes tableaux et de les caractériser par un dessin pur et par une belle couleur. Il peignit à fresque quatre grandes compositions dans la *Villa* Serristori hors de la porte, près Saint-Nicolas; quelques salles du palais *Rinuccini*, et une autre dans la galerie *Gerini* : ces ouvrages sont regardés comme ses meilleurs. Il réussit encore mieux dans les petites proportions, et retraça à l'huile, avec un grand succès, les fêtes célébrées par les Siennois, pour l'entrée de

Giuseppe Zocchi.

l'empereur François I[er]. Cet ouvrage se fait remarquer par l'exactitude de la perspective, et par l'agrément de toutes les figures que le peintre y introduisit : on le voit à Sienne dans la magnifique galerie de *Sansedonj*. On y verrait aussi la représentation des fêtes qui furent données pour le grand duc Léopold; mais le Zocchi étant allé à Sienne dans le dessein de commencer ce tableau, y fut atteint de la maladie épidémique qui y régnait dans cette année (1767), et il en mourut peu de temps après à Florence. En jetant un coup-d'œil sur le reste de la Toscane, nous la trouvons remplie d'imitateurs de *Cortona*, depuis les premières années de notre siècle. *San Sepolcro* eut un *Zei*, sur lequel les renseignements que j'ai obtenus se bornent à m'apprendre qu'il peignit dans la cathédrale de cette ville, un tableau d'autel représentant les ames du purgatoire. Ce tableau, d'un bon coloris, est composé conformément aux principes de l'école : les physionomies sont communes et ont peu d'expression, si l'on en excepte l'Ange libérateur. *Gio. Battista Mercati* ne m'a pas paru appartenir à la même secte : ce peintre, l'un des derniers qu'ait produit cette ville, ne fut point ignoré à Rome, et eut de la célébrité dans sa patrie où il peignit vraisemblablement plus tard, ou au moins avec plus de verve. On voit à *Santa Chiara*, deux fresques qu'il composa sur deux sujets de l'histoire de la Vierge; et à Saint-Laurent, un tableau qui représente le patron de cette église, avec plusieurs autres saints : le Mercati y déploya un goût qui paraît dérivé de celui des *Carraches*, surtout dans l'ampleur des vêtements qui sont drapés et variés avec un art infini. On fait mention de plusieurs de ses ouvrages,

Peintres des autres villes de la Toscane. Zei.

Gio. Battista Mercati.

dans les *Guides* de Venise et de Rome; mais le Guide de Livourne ne cite parmi les tableaux de la cathédrale, que celui des saints, au nombre de cinq, peints avec le soin le plus étudié. L'Orlandi parle d'un *Thomas Lancisi* élève du *Scaminosi*, et de deux de ses frères: il ajoute que le talent de la peinture était héréditaire dans cette famille. Tommaso Lancisi.

Je n'aperçois dans la patrie du *Berettini* qu'un seul de ses disciples nommé *Adriano Palladino;* et je ne l'y découvre que parce que l'Orlandi me le fait connaître. Du reste, je n'ai point vu de ses ouvrages, et ne l'ai jamais entendu citer par qui que ce soit. Adriano Palladino.

Arezzo est rempli de peintures conformes au goût du *Cortona*. *Salvi Castellucci*, élève de Pietro, je ne sais si ce fut à Rome ou à Florence, fut un grand imitateur du style de son maître, et peignit d'un pinceau rapide selon l'usage de cette école. Il exécuta une quantité de beaux ouvrages dans la cathédrale et dans d'autres églises, outre tous les tableaux d'ornements qu'il fit pour des maisons de la ville, tous également recommandables par la facilité du travail et par la douceur des teintes. Le Palais communal renferme une de ses fresques qui représente la Vierge au milieu des saints protecteurs de la ville, mais il réussit mieux aux peintures à l'huile. Il eut un fils auquel il donna le nom de *Pietro*, peut-être en mémoire de son maître, et Pietro adopta aussi le style de l'école de *Cortona*, mais resta bien loin en arrière de *Salvi*. Salvi Castellucci. Pietro Castellucci.

Pistoïe offrit une particularité toute contraire. On y vit un père et un fils, *Giacinto* et *Lodovico Gimignani*, très-habiles l'un et l'autre, et à l'égard de qui l'on dispute encore pour savoir auquel des deux Giacinto Gimignani.

appartient la prééminence du talent. *Giacinto* passa de l'école du *Poussin* à celle du *Berettini*, et s'il s'approcha beaucoup plus de son premier maître pour le dessin et la composition, il se conforma davantage au second pour le coloris et pour le goût de l'architecture. Il prit en outre de ce dernier une grande habitude des travaux à fresque. Il fut en concurrence pour ceux-ci avec le *Camassei* et le *Maratta*, au Baptistaire de S. Jean de Latran, où il représenta des traits historiques de la vie de Constantin, et il en laissa d'autres essais dans plusieurs endroits de Rome, dans le palais *Niccolini* à Florence, et ailleurs. Enfin, il rivalisa dans quelques autres tableaux avec le *Guerchin*. Le Léandre qu'il a laissé dans la galerie de Florence a long-temps passé pour un ouvrage de ce grand maître.

Lodovico Gimignani.

Lodovico, quoique élève de *Giacinto*, ne l'égala point pour la correction du dessin, mais il le surpassa dans toutes les qualités qui plaisent; ses idées sont plus riantes, ses teintes ont plus de charme, ses mouvements plus de vivacité, son harmonie plus de douceur. On croirait qu'il fut entraîné vers l'imitation du style de l'*Orbetto*, son oncle maternel : *Bernini*, le guide de ses études, le dirigea dans une route à peu près semblable. Il fit les fresques avec beaucoup de succès; et celles qu'il a laissées à Rome dans l'église des *Vierges*, servent encore de modèles aux peintres pour les régions aëriennes, pour les nuages, pour la grace, et la légèreté des ailes dont il revêt ses anges. Le père et le fils vécurent continuellement à Rome, où ils ont laissé beaucoup de tableaux d'église, et un plus grand nombre de peintures de collections et d'appartements. Ils travaillèrent aussi pour les pays étrangers. Deux

sujets d'histoire représentant S.-Jean, ornent à Pistoïe l'église qui porte le nom de ce saint. Ils sont de la main de *Giacinto* qui fit aussi dans la cathédrale un tableau de Saint-Roch, regardé comme un ouvrage excellent.

Lodovico exécuta aussi une très-belle composition pour l'église souterraine des capucins, qui est devenue une paroisse. Après la mort de l'un et de l'autre, *Lazzaro Baldi* qui leur survécut, ne fit pas moins d'honneur à l'école de *Pietro*, et à Pistoïe sa patrie. On y admire deux de ses tableaux : l'un est une *Annonciation* placée à Saint-François, l'autre est un *Repos en Egypte* que l'on voit à *Notre-Dame de l'Humilité*, édifice majestueux, de forme octogone, construit par *Ventura Vitoni*, né à Pistoïe ainsi que Lazzaro, et l'un des plus habiles élèves de *Bramante*. Ce temple est couvert d'une coupole que l'on compte parmi les plus grandes de l'Italie. Le *Baldi* comme les deux peintres précédents, fixa sa résidence à Rome, où il travailla beaucoup ainsi que dans le reste de l'Etat ecclésiastique. On voit à Camerino l'un des tableaux les plus étudiés qu'il ait produit ; il représente Saint-Pierre revêtu de la puissance pontificale. Lazzaro Baldi.

Gio Domenico Piastrini, élève du *Luti*, est un peintre plus rapproché de notre temps. Il peignit dans le vestibule de *Notre-Dame de l'Humilité*, quatre grands espaces offrant des sujets qui font allusion au temps, et il entra en concurrence à Rome, dans *Santa Maria in via Lata*, avec les meilleurs peintres de l'école de *Maratte*. Gio. Domenico Piastrini.

Il n'est point hors de notre sujet de faire mention ici de *Gio Battista Cipriani*, né à Florence, mais d'une Gio. Battista Cipriani.

famille de Pistoïe (1), d'autant plus qu'il a laissé dans les environs des traces de son pinceau : ce sont deux tableaux faits pour l'abbaye de Saint Michel *in Pelago*, l'un représentant *Saint-Tesauro*, l'autre Saint-Grégoire VII. Ces deux morceaux sont d'autant plus précieux, que le *Cipriani* peignit fort peu. Son grand mérite fut celui du dessin, et il le dut aux *études* du *Gabbiani*, dont nous avons cité plus haut la collection. Etant passé à Londres, il fut souvent employé par le célèbre *Bartolozzi* qui en gravant ses compositions, les immortalisa. On pourrait accroître cette nomenclature en faisant mention des deux *Giusti* et de Michele *Paoli* de Pistoïe formés à l'école du *Crespi*. Mais leurs talents n'atteignirent pas leur degré de maturité : c'est du moins ce que nous fait entendre le continuateur de la *Felsina pittrice* (*).

Camillo Gabrielli.

Il nous reste encore à examiner dans l'état florentin les peintres pisans; et au dehors, ceux de Lucques. *Camillo Gabrielli*, elève de *Ciro*, fut le premier

(1) V. le *Saggio istorico della real galleria di Firenze*, Vol. II, page 72. Cet ouvrage recommandable par la doctrine qu'il renferme et par les éléments qui le composent, est dû à M. le chevalier *Giuseppe Bencivenni* auparavant nommé *Pelli*, gentilhomme florentin, jadis directeur de cette même galerie, connu en outre par d'autres travaux littéraires sur les vies des peintres les plus célèbres, sur celle de Dante; et enfin, par la savante dissertation numismatique qu'il inséra dans le *Cortonesi*. Il mit en ordre le cabinet des monnaies modernes, celui des gravures et des dessins, et la galerie du musée royal : il a laissé sur ces diverses matières, aussi bien que sur les productions lithologiques, et sur les médailles, des catalogues manuscrits.

(*) P. 232.

qui introduisit à Pise le goût du *Cortona*, d'après lequel il fit un bon tableau à l'huile pour les *Carmes*, et d'autres pour des particuliers. Il fut plus heureux dans les ouvrages de ce genre que dans les fresques; cependant il n'est pas sans réputation dans sa patrie, sous ce dernier point de vue : ses concitoyens lui tiennent compte d'une peinture à fresque, qu'il exécuta dans une grande salle de la famille *Alliati*; et de plusieurs ouvrages dont il orna d'autres maisons de nobles Pisans.

Ils lui doivent d'ailleurs, d'avoir développé les talents des deux *Melani*, ses élèves, qui l'ont surpassé de bien loin en savoir et en célébrité. Nous reviendrons à *Francesco*, en parlant de ceux qui font leur étude principale de la perspective. Joseph, son frère, chevalier de l'*Eperon d'or*, devint un artiste très-distingué pour le genre de la figure, et il fut digne de peindre l'une des grandes toiles de la cathédrale, qui représente la mort de *San Ranieri*. Cet ouvrage, quoiqu'il soit rangé au nombre des plus médiocres de ce temple, qui est en même temps un sanctuaire des beaux-arts, lui fait néanmoins assez d'honneur. On peut en approuver l'invention, ainsi que la perspective qui s'y montre régulière, et qui n'est point observée par routine, comme d'autres l'ont fait; mais la véritable place de *Giuseppe* est parmi les peintres à fresque : il fit, dans ce genre, tous les personnages des tableaux d'architecture exécutés par son frère, et s'y montra fort attaché au style du *Berettini*, non-seulement dans ce qu'il a de louable, comme la perspective, la couleur et l'harmonie, mais encore dans ce qu'on peut y trouver de défectueux, comme les figures, qui ne sont ni assez sveltes, ni assez finies.

Giuseppe Melani.

En commençant la série des peintres de Lucques, il se présente encore un exemple semblable : deux frères, du nom de *Marracci*, obtinrent une gloire égale dans deux genres différents. *Hyppolite* se livra à l'étude de la perspective, et *Giovanni*, le seul dont nous ayons à parler ici, s'exerça à la figure. Quoique moins connu hors de Lucques, il est compté parmi les bons élèves et les meilleurs imitateurs de *Berettini;* et il l'a mérité, soit qu'il ait peint à fresque, comme dans le petit dôme de Saint-Ignace, près San-Giovanni, ou à l'huile, comme dans plusieurs tableaux d'autel qui restent près de lui à la confrérie de *Saint-Laurent*, à la collégiale de Saint-Michel et ailleurs.

Gio. Marracci.

Deux autres peintres de Lucques, élevés, pour ainsi dire, dans l'école de *Pierre de Cortone*, suivirent pendant quelque temps ses traces avec le même bonheur; *Gio. Coli* et *Filippo Gherardi*, qui furent unis à la fois par la conformité de leurs affections, et par celle de leur style; de sorte qu'ayant presque toujours travaillé ensemble, tous leurs ouvrages semblent avoir été exécutés par une seule main. Ils prirent ensuite une manière qui participe de la vénitienne et de la lombarde, et ils l'employèrent en peignant le grand enfoncement de la bibliothèque de *San Giorgio maggiore* à Venise. Rome possède plusieurs de leurs grandes compositions dans l'église des *Lucchesi*, et dans la célèbre galerie *Colonna*. La plus considérable dont ils aient enrichi leur patrie, est la tribune de *San Martino*, peinte à fresque; et après celle-ci, celle de *San Matteo* qu'ils ornèrent de trois tableaux à l'huile. Le *Coli* étant mort, son ami continua de résider et de travailler à Lucques; le cloître des Carmes a été peint en entier par lui seul.

Gio Coli. Filippo Gherardi.

Gio. Battista Brugieri, élève du *Baldi* et du *Maratta*, tient aussi du style de Cortona, et fut très-applaudi de son temps pour la chapelle du Saint-Sacrement qu'il peignit aux Servites, et pour d'autres travaux publics. Le P. *Stefano Cassiani*, surnommé le *Chartreux*, parce qu'il appartenait à cet ordre, peignit à fresque la coupole de son église, et deux grands sujets de l'histoire de la Vierge, sans compter d'autres ouvrages qu'il exécuta aux chartreuses de Pise, de Sienne et ailleurs; tous ont du mérite, et rappellent encore le style du *Berettini*. *Girolamo Scaglia*, disciple du *Paolini* et de Gio Marracci, est surnommé le *Parmesan*; il ressembla au *Cortona*, par son goût en architecture, ainsi que le remarque M. de *Morona* (*); il se conforma davantage dans sa touche au *Paolini*, et s'approcha quelquefois du *Ricchi*.

Gio. Battista Brugieri.

P. Stefano Cassiani.

Girolamo Scaglia.

Les ouvrages de ce peintre ont en général plus d'effet que de correction dans le dessin; et selon le jugement que le chev. *Titi* en porta (**), à la vue d'une *Présentation* peinte à Pise, il se montra plus capable de travail que de goût. *Gio Domenico Campiglia* fut compté à Rome parmi les premiers dessinateurs, et les graveurs profitèremt de ses travaux pour les objets d'antiquités surtout. Il ne manqua pas de mérite en peinture, et l'on voit même à Florence, où il exécuta quelques tableaux, son portrait parmi ceux des bons peintres. *Pietro Sigismondi* est cité par le *Titi*, non sans quelques éloges en parlant du tableau du grand autel qu'il fit à Saint Nicolas *in Arcione*, dans Rome. Je ne sais

Gio. Domenico Campiglia.

Pietro Sigismondi.

(*) T. III, page 113.
(**) P. 146.

s'il a laissé quelqu'un de ses ouvrages dans sa patrie, et j'en dis autant du *Massei* et du *Pinii* auxquels je reviendrai en parlant de leurs écoles. Je terminerai cette série en parlant de deux artistes qui, s'ils avaient eu beaucoup d'égaux à cette époque, auraient prévenu la décadence rapide que la peinture italienne a éprouvée dans notre siècle. *Gio Domenico Lombardi* ne vécut point au milieu des lumières de Rome, ainsi que le chevalier *Batoni*, son élève, mais il en était digne aussi bien que le *Batoni*, et peut-être davantage. Il forma son style d'après les exemples du *Paolino*, et il le perfectionna en étudiant à Venise les meilleurs coloristes, et même en observant les Bolonais. Le génie de cet artiste, son goût, son caractère grand et résolu se manifestent dans plusieurs peintures sur toile qu'il exécuta pendant ses plus brillantes années, avec une véritable verve. Tels sont les deux tableaux latéraux du chœur des Olivetains, qui représentent le bienheureux *Bernard* leur fondateur, occupé à secourir les citoyens atteints de la peste. On en voit deux autres dans une chapelle de *San Romano*, peints avec tant de force et tant de magie, qu'on peut les comparer au style le plus parfait du Guercino. L'un d'eux, même au jugement des critiques les plus sévères, paraît être du *Guercino* lui-même : heureux s'il eût toujours peint de cette manière, et s'il n'eût point abaissé un si noble pinceau jusqu'à faire des tableaux a vil prix! Le *Batoni* son élève, que nous avons déja nommé, soutint mieux la dignité de l'art. Nous parlerons encore de ce dernier au troisième livre, parmi les maîtres romains. Il se conforma avec zèle aux principes de cette école, mais il ne satisfit point en cela les vœux de son premier maître

Gio. Domenico Lombardi.

Le chevalier Pompeo Batoni.

qui en voyant quelques ouvrages de sa première jeunesse, disait qu'il aurait voulu lui voir plus de force et moins de recherche. Ceux qui ne peuvent voir ses chefs-d'œuvre, pourraient encore s'en dédommager à Lucques, ou dans l'église des PP. Olivetains, dans laquelle il figura le martyre de *San Bartolommeo*, ou enfin dans celle de Sainte Catherine de Sienne, où cette sainte est représentée au moment de recevoir les plaies mystiques à l'exemple du Sauveur crucifié. Je ne ferai mention que d'un petit nombre des artistes qui se sont fait connaître dans la peinture de genre. Les exemples de cette nature, qu'avait laissés le *Cortona*, n'influèrent que sur quelques décorateurs, et sur quelques-uns des peintres qui ne faisaient que des figures accompagnées de paysages. Les paysagistes proprement dits, les peintres de fleurs et les autres, suivirent chacun leurs premiers guides. Le Chiavistelli, par exemple, a été étudié par plusieurs peintres de fresques, même de ce siècle, qui, outre le genre de la figure, se sont exercés, comme je l'ai déja remarqué, à toutes les autres espèces de peintures; mais la perspective dans sa plus grande perfection, et les ornements de bon goût, sont deux arts à part, et pour en atteindre le plus haut degré il ne faut presque pas moins que toute la vie, et toute l'application d'un homme. *Angiol Rossi* en fit sa principale étude, je crois, à Bologne, et l'exerça ensuite avec succès à Venise ainsi que nous l'apprenons du *Guarienti*. Ce fut aussi à Bologne que s'instruisirent deux peintres de Lucques; *Pietro Scorzini* et *Bartolommeo Santi*, décorateurs célèbres de plusieurs théâtres. *Francesco Melani* s'attacha entièrement à la manière du *Cortona*;

Perspective et ornements.

Angiol Rossi.

Pietro Scorzini. Bartolommeo Santi. Francesco Melani.

aussi habile dans la perspective que son frère l'était dans la figure, on eût dit qu'aucun autre peintre d'architecture ne pouvait convenir à un pareil *figuriste*. La voûte de *San Matteo* à Pise, qui est leur ouvrage le plus remarquable, offre un témoignage de l'heureux accord que produisit la réunion de leurs talents. On en trouve encore d'autres à Sienne et dans tous les endroits où ils travaillèrent de concert. Ils formèrent un

Tommaso Tommasi.

élève digne d'eux, dans la personne de *Tommaso Tommasi di Pietra Santa*, génie d'une admirable fécondité, qui succéda à ses maîtres dans les travaux dont ils avaient été chargés à Pise; il acquit une réputation égale à celle qu'ils avaient eue, lorsqu'il eut peint les enfoncements de l'église de Saint-Jean à Livourne.

Ippolito Marracci.

Hyppolite Marracci de Lucques, élève du *Mettelli*, se montra le digne émule de son maître, soit qu'il travaillât seul, comme il le fit dans la Rotonde de Lucques, soit que son frère partageât ses travaux, ainsi qu'il arriva

Domenico Schianteschi.

presque toujours. Le comte *Domenico Schianteschi*, disciple du Bibieni, vécut aussi à *San Sepolcro*, et ses perspectives, que l'on rencontre chez plusieurs familles nobles de cette ville, y sont fort estimées.

Portraits et pastels.

Florence eut jusque dans ces derniers temps des peintres qui se livrèrent exclusivement au genre des

Gaetano Piattoli.

portraits. *Gaetano Piattoli* est un de ceux qui y ont laissé le plus d'honorables souvenirs, quant à leurs ta-

François Rivière.

lents. Il fut élève de *François Rivière*, peintre français, établi à Livourne, où il mourut. Ce dernier était fort recherché dans les galeries pour ses assemblées et ses danses turques. Le *Piattoli* fut connu même hors de l'Italie, parce qu'il était souvent employé à faire les

portraits des seigneurs étrangers, qui venaient à Florence. Le portrait qu'il fit de lui-même pour le musée royal, indique assez quel fut le style des autres

Une femme célèbre dans la peinture, sortit aussi de l'école de *Gabbiani*, à laquelle on peut dire qu'elle appartint, quoiqu'elle eût été dirigée en outre par d'autres maîtres. Ce fut *Giovanna Fratellini*, qui ne fut point sans talent pour la composition, mais qui fut très-habile dans l'art des portraits. Elle en fit de toutes les manières, à l'huile, au pastel, en miniature et sur émail; entre autres ceux de la famille royale de Côme III. Elle fut ensuite envoyée par ces souverains dans d'autres villes d'Italie, pour faire les portraits de plusieurs princes. On voit dans la galerie royale celui qu'elle fit d'après elle-même. Elle sut y déployer à la fois l'habileté d'un peintre et les sentiments d'une mère, en se représentant occupée à faire le portrait de *Laurent*, son fils et son élève, mort à la fleur de son âge. Cette peinture est au pastel; art dans lequel on peut dire qu'elle fut la *Rosalba* de son école.

Giovanna Fratellini.

Domenico Tempesti, autrement *Tempestino*, est plus généralement cité parmi les graveurs que parmi les peintres : mais la peinture lui fut enseignée à Florence sa patrie, par le *Volterrano*, et il exerça cet art avec succès dans les paysages et dans les portraits. *Vianelli* en fait mention dans le catalogue de ses tableaux. Il semble que ce soit le même que le *Domenico de Marchis*, surnommé le Tempestino, dont l'*Orlandi* fait mention en passant, à l'article de *Girolamo Odam*, auquel Domenico avait enseigné les principes du paysage. Il en fait toutefois un article à part, sous le nom de *Domenico Tempesti*; article dans lequel il dé-

Paysages. Domenico Tempesti.

crit ses voyages en Europe, et parle du long séjour qu'il fit à Rome.

On trouve à Florence beaucoup de vues champêtres, peintes par *Paolo Anesi*, et il y en a aussi une grande quantité à Rome. Ce maître enseigna son art à *Francesco Zuccherelli*, né à Pitigliano, dans la seconde année de ce siècle. Il passa à Rome, où, ayant fait une assez longue résidence, il suivit d'abord les leçons du *Morandi*, et ensuite celles de *Pietro Nelli*. Son premier projet avait été de peindre la figure, mais par une de ces combinaisons qui souvent développent spontanément des talents naturels, il se mit à peindre des paysages, et suivit, dans ce genre, une manière à la fois énergique et moelleuse, qui lui valut les applaudissements non-seulement de l'Italie, mais de toute l'Europe. Il exécutait avec la même grace les figures dont il était quelquefois appelé à enrichir les paysages et les vues d'architecture des autres peintres. Le théâtre de ses succès en Italie fut principalement Venise où il s'était établi, et où il résida jusqu'au moment où le célèbre *Smith*, l'ayant fait connaître à l'Angleterre, l'envoya dans cette île, dans laquelle il vécut pendant un grand nombre d'années, travaillant pour la cour, et pour les collections particulières. Il fut singulièrement estimé du comte *Algarotti*. Ses héritiers possèdent deux tableaux du *Tesi*, dont les figures sont du *Zuccherelli*. J'aurai occasion de parler de l'un des deux à propos de l'école de Bologne. Le comte *Algarotti*, ayant été chargé par la cour de Dresde de faire des acquisitions d'ouvrages des meilleurs peintres modernes, donna à *Zuccherelli* l'idée de deux tableaux, qui furent exécutés d'une manière si heureuse, qu'on

Paolo Anesi.

Francesco Zuccherelli.

Pietro Nelli.

les lui fit répèter pour le roi de Prusse. Il revint à Rome, déja avancé en âge; et dans cette ville, aussi bien qu'à Venise, puis à Florence où il mourut ensuite, il ne resta point oisif et travailla jusqu'à l'année 1788, qui fut la dernière de sa vie. C'est de M. l'avocat *Lessi*, très-versé dans l'histoire des beaux-arts, que je tiens les anecdotes relatives au *Zuccherelli*, ainsi que beaucoup d'autres notices.

Il est honorable pour l'école florentine de terminer par un nom aussi célèbre la série de ses peintres, qui s'est perpétuée sans interruption pendant près de six siècles, par une succession de maîtres en disciples, tous nationaux, et sans qu'aucun étranger ait jamais enseigné dans cette école, de manière du moins à faire époque, si l'on excepte les dernières années, qui pour toute l'Italie ont été des années de décadence : l'école florentine telle qu'on la voit (et certainement elle compte pour beaucoup), est entièrement l'ouvrage de ses hommes de génie. Ceux-ci virent des maîtres étrangers, mais ils ne suivirent point leurs traces, et ne surent jamais rien adopter du style d'autrui, qu'ils ne devinssent chefs d'une doctrine nouvelle, et qu'ils ne lui imprimassent un caractère indélébile d'originalité.

État présent de la peinture

Je pourrais maintenant m'étendre sur les louanges des peintres qui vivent et qui enseignent aujourd'hui (1);

(1) Je devais m'exprimer ainsi dans l'édition précédente; dans celle-ci, je puis librement nommer et louer *Thomas Gherardini*, florentin, *élève du Meucci*. Ayant fait ses études dans les écoles de Venise et de Bologne, il devint très-habile dans les bas-reliefs peints en clair-obscur; il en décora, à fresque, une grande salle de la galerie royale de Médicis, et il en eut aussi une grande quantité à faire sur toile, tantôt pour la

à Florence. mais je me suis fait une loi de ne point parler du mérite des artistes vivants, afin d'en laisser le jugement intact à la postérité. Dans les arts divers qui tiennent à la peinture, je me suis quelquefois permis une plus

galerie impériale de Vienne, tantôt pour des seigneurs allemands ou anglais qui en ont décorés les leurs. Il eut aussi un mérite proportionné à son temps dans les peintures historiques à fresque. Il en fit beaucoup dans des palais et des maisons de plaisance de nobles florentins, telles que le *Parnasso en Toscane* qu'il fit pour la famille *Martelli* qui le protegeait depuis son enfance, et d'autres qu'il exécuta pour les illustres maisons *Ricciardi* et *d'Ambra*. Il mourut en 1797, et M. le sénateur *Balì Niccolò Martelli* qui, après la mort de monseig. l'archevêque, son oncle, et de M. *Balì*, son père, avait continué à le protéger et à le secourir, le regarda comme l'un des artistes soutenus par sa maison, qui lui ont fait le plus d'honneur. On compte depuis le *Donatello* un grand nombre de peintres qui furent favorisés par cette famille, où le goût des beaux-arts est héréditaire. Je ne dois pas non plus passer sous silence ici le maître de l'académie, *Pietro Pedroni* de Pontremoli : ce fut un peintre à l'huile d'un grand mérite, et que l'on reconnaît dans les quatre tableaux qu'il fit pour les envoyer dans sa patrie, après avoir fini ses études à Parme et à Rome. Mais lorsqu'il se fut établi à Florence, il travailla peu et avec répugnance à cause de sa mauvaise santé et des dégoûts sans nombre qu'il essuya. Il ne lui fut pas possible de se retirer sous le seul prétexte que puisse prendre un homme qui se trouve en pareille circonstance, celui de voyager. Le public, s'il n'a pu voir en lui un peintre transcendant, lui a rendu la justice de le regarder comme un maître habile, savant dans ses théories, éloquent et plein de zèle dans sa manière de démontrer à ses élèves, desquels, l'histoire du siècle à venir parlera plus librement que moi. Leurs succès et l'attachement qu'ils ont montré et qu'ils montrent encore au *Pedroni*, ainsi que l'estime qu'ils professent pour lui, est le plus bel éloge que je puisse transmettre de lui à la postérité.

grande liberté; mais cela ne m'est arrivé que rarement. Je puis ajouter seulement que ces artistes, pendant le cours des six derniers lustres qui viennent de s'écouler, ont eu en partage le gouvernement le plus favorable aux beaux-arts. Les derniers princes de la maison de Médicis avaient eu plus de bonne volonté que d'activité pour les protéger, et le règne de l'empereur François I.er, quoique vigilant sous plusieurs points de vue (1), n'était toutefois que le règne d'un souverain absent.

Le grand duc Pierre Leopold étant venu gouverner la Toscane en 1765, signala pour les arts une période nouvelle : la résidence royale, et les maisons de plaisance du souverain, furent renouvellées et embellies; et au milieu des travaux continuels auxquels concoururent les premiers artistes, la peinture fit des progrès toujours croissants. Elle a gagné encore considérablement par l'amélioration de la galerie royale, qui a donné lieu à de nouvelles productions demandées aux peintres, et à de nouveaux modèles de peinture, depuis que le prince a fait retirer du musée tous les morceaux d'un mérite inférieur pour les remplacer par une multitude de tableaux choisis : il a même accru le nombre des beaux modèles en marbres antiques; Florence lui doit la Niobé de Praxitèles (2), l'Apollon, les autres statues,

(1) V. *il Saggio istorico* de M. Pelli, vers la fin.

(2) V. *le Notizie sulla scultura degli antichi e i varj suoi titoli*, page XXXIX. Ce traité abrégé, dans lequel on donna l'explication d'un grand nombre de marbres de la galerie royale, est insérée dans le troisième volume du *Saggio di lingua etrusca*. Il devait servir d'introduction à une *description du musée* fort étendue que l'on commença alors à imprimer, mais les nom-

les bas-reliefs, et tous les bustes des Césars qui complètent la magnifique collection du corridor. Les cabinets dépendants de la galerie ne s'élevaient qu'au nombre de douze, et l'on y voyait un mélange de peintures, de statues de marbre, de bronzes, de dessins, d'ouvrages modernes et antiques, tous rassemblés confusément : le Grand Duc fit naître l'ordre au milieu de ce chaos, il sépara les genres, il assigna à chacun une salle particulière; il suppléa par de nouvelles acquisitions au vide de quelques-unes de ces salles, qui s'accrurent alors jusqu'au nombre de vingt-une. Ce grand ouvrage, dont il daigna me charger en partie (1), était bien digne que la mémoire en fût consacrée dans cette histoire de l'art.

breux changements et les augmentations survenues à cet édifice suspendirent l'exécution de l'ouvrage dont il s'agit.

(1) Il y avait un grand nombre d'antiquités qui n'étaient point encore classées. J'ai rapporté, en parlant de leurs différentes espèces, les nouvelles libéralités de Pierre Léopold. Il me fut alors facile d'ajouter quarante bustes à ceux des Césars; quelques-uns achetés par les ordres du prince, les autres pris dans les palais et dans les maisons de plaisance royales. (V. la description déja citée, page 34.) La collection des têtes des philosophes et des autres hommes illustres, fut presque entièrement nouvelle : j'en rapporte les raisons, page 85. La série des bustes des Médicis fut complétée dans le même temps, et on y ajouta les inscriptions latines qu'on lit dans plusieurs descriptions de la galerie, avec quelques erreurs dont je ne suis pas coupable, mais qui appartiennent aux typographes. La même chose est arrivée à quelques-unes des inscriptions de tombes royales qu'on a publiées dans plusieurs feuilles; à celles du cabinet des bronzes antiques, voy. page 55; à elles des anciennes empreintes en terre cuite, voy. page 157; à celles des pierres grecques et latines, voy. page 81; à celles des vases

Je le fis connaître publiquement en 1782, par une description qui fut insérée dans le tome 47 du journal pisan. Ceux qui feront la comparaison de ce livre avec le *Ragguaglio della Galeria*, publié par Bianchi en 1759, reconnaîtront que *Pierre Leopold* est moins le restaurateur de ce séjour des beaux-arts, qu'un fondateur nouveau, tant l'ordre qu'il y a fait mettre est différent, tant, et tellement remarquables sont les augmentations qu'il a faites à cet édifice, à ses ornements aux objets qu'il renferme (1). Je me suis un peu étendu dans l'explication des antiquités qui me paraissaient mériter le plus d'éclaircissements; et quant aux peintures, j'ai seulement indiqué les sujets et les noms des auteurs sans rien ajouter. Depuis ce temps, d'autres descriptions du musée, rédigées par des plumes habiles, ont paru au jour, et elles se sont conformées à la nôtre, et dans la nomenclature, et dans

étrusques et des urnes cinéraires sculptées, voy. page 46. J'ai essayé dans l'essai sur la langue étrusque, etc., publié à Rome en 1789, de donner des éclaircissements sur le contenu de ce même cabinet, et sur celui des médailles antiques, mis en ordre par le célèbre abbé Eckell : les autres, qui ont été arrangés par le *savant* M. *Pelli*, sont indiqués un peu plus haut.

(1) Après le départ du prince, on y plaça son buste en marbre, au-dessous duquel on mit cette inscription qu'il daigna approuver.

PETRVS LEOPOLDVS FRANCISCI AVG. F. AVSTRIACVS M. D. E.
AD VRBIS SVÆ DECVS ET AD INCREMENTVM ARTIVM OPTIMARVM
MVSEVM MEDICEVM
OPERIBVS AMPLIATIS COPISQVE AVCTIS
ORDINANDVM ET SPLENDIORE CVLTV EXORNANDVM CVRAVIT
ANNO M. DCC. LXXXIX.

l'exposition de tout ce qui appartient à l'antiquité ; mais elles sont accompagnées d'un catalogue des tableaux, meilleur et plus complet, conçu d'après le plan de *l'Imperial Galeria di Vienna*, et de plusieurs autres de la même espèce.

Ferdinand III, qui déja depuis cinq ans règne pour le bonheur de la Toscane, a succédé à la sollicitude de son auguste père, pour les beaux-arts, aussi bien qu'à sa souveraineté. Les nouveaux édifices, ou déja construits, comme l'aile droite du palais Pitti, ou seulement commencés, ainsi que le vestibule de la bibliothèque Laurentienne, qui doit être terminée sur le plan conçu par *Michel-Ange*, sont étrangers à mon sujet. Mais il n'en est pas ainsi des accroissements que ce prince a fait faire à la galerie royale, et à l'académie de dessin. Il a donné à la première, et une grande quantité d'estampes, et des tableaux des écoles dont elle avait manqué jusqu'alors. C'est ainsi que l'on a pu voir avec les anciennes collections, une collection des peintres vénitiens, et une des peintres français, qui sont rangées dans deux salles séparées des autres (1). L'académie depuis l'année 1785 avait été presque créée de nouveau par le père du souverain actuel. Il avait donné un nouveau et magnifique local, de nouveaux maîtres et de nouveaux règlements, qui étant

(1) Le Grand Duc se servit dans cette occasion de M. le chevalier Puccini, au mérite duquel on s'est déja plu à rendre hommage. Lui-même m'a dit que presqu'un tiers des tableaux que l'on voit aujourd'hui dans la galerie (où il les a distribués avec une méthode régulière, instructive et digne de servir d'exemple à toutes les autres), presqu'un tiers, dis-je, de ces tableaux, est dû à la munificence de Ferdinand.

déja connus de toute l'Europe, n'ont pas besoin d'être détaillés ici. Mais cet établissement qui était encore susceptible d'amélioration, les a reçues, moyennant les secours du prince Ferdinand, qui l'a augmenté en étendue et en splendeur sous la direction des illustres chevaliers, marquis *Gerini*, *prieur de Rucellai*, et sénateur *Alessandri* : enfin, à tous les maîtres que Florence possédait déja dans les beaux-arts de tous les genres, il a joint, pour la gravure, M. *Morghen*, dont le talent est un nouvel ornement pour l'état florentin, et pour sa capitale.

Mais M. le chevalier Puccini, que nous avons nommé plusieurs fois, a déja célébré avec éloquence l'éclatante protection que Ferdinand III a accordée aux beaux-arts. On peut voir le discours qu'il a prononcé sur ce sujet, il n'y a pas long-temps, à l'académie dont il est le digne sécretaire. Cet ouvrage a été publié avec des planches (1).

(1) Louis I commença, en 1801, à régner en Toscane, où enlevé bientôt après, par une mort prématurée, il eut pour successeur l'infant *Charles I*, sous la tutelle de la reine Marie-Louise, son auguste mère. Sous ce nouveau gouvernement, des secours et des encouragements nouveaux ont été donnés à la peinture et aux autres beaux-arts. L'académie a acquis pour son usage la riche et précieuse bibliothèque *Salvetti* ; don royal qui est digne d'exciter l'envie de toutes les autres académies de l'Italie lorsque cette bibliothèque sera ouverte. On peut aussi regarder comme unique en Italie la réunion faite en un seul lieu d'une si prodigieuse variété de professeurs, même de *scagliola* ou pierre spéculaire, de mosaïque, de pierre dure; enfin, jusqu'à des maîtres qui n'enseignent que l'art de restaurer les tableaux : profession nouvellement instituée et ajoutée à cet etablissement. On a aussi créé en dernier lieu, à la place du *maître* qui

y présidait, un directeur de l'académie, revêtu d'une dignité plus imposante, et auquel on accorde des émoluments plus considérables. Le choix est tombé sur M. *Pietro Benvenuti*, dont je ne puis faire ici l'éloge parce qu'il vit (et puisse-t-il vivre pendant de longues années); mais la renommée supplée en ce moment, et suppléera plus tard à mon silence. C'est encore un nouveau bienfait pour l'art, que l'accroissement des *plâtres*, ordonné par les nouveaux souverains, et surtout de ceux qui sont exécutés d'après les ouvrages du célèbre chevalier *Canova*, que l'on a aussi chargé de former une nouvelle Vénus sur le modéle de celle de Médicis qui nous a été enlevée par la guerre. Un autre fait, qui n'est pas moins digne d'être consigné dans l'histoire, est l'honneur accordé aux beaux-arts par S. M. la reine régente qui, dans la séance tenue par l'académie, en 1803, sous la présidence de M. le sénateur *Alessandri*, voulut, par un nouvel exemple, intervenir dans cette solennité en encourageant de sa voix, et en recompensant de sa main les jeunes étudiants. Ce fut dans la même circonstance que le même chevalier Puccini, secrétaire de l'académie, prononça un autre beau discours pour prouver que le chemin des beaux-arts est le plus court et le moins périlleux de tous ceux qui conduisent à la gloire. Ce morceau, qui n'est pas moins honorable pour les beaux-arts que pour l'auteur, a été publié à Florence dans cette année 1804.

LIVRE II.

ÉCOLE SIENNOISE.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

Les anciens.

Une école riante au milieu d'un peuple toujours gai ; tel est le spectacle que présente l'école siennoise. Le choix des couleurs, et l'air des visages y produisent une impression tellement agréable, que des étrangers ont quelquefois été jusqu'à la préférer à celle de Florence. La cause de ce jugement tient non-seulement à cet aspect de gaîté qui caractérise la première de ces écoles, mais encore à une circonstance que peu d'observateurs ont aperçue et que personne n'a encore relevée. Tout ce que les peintres de Sienne ont produit de meilleur, est exposé en public dans les églises, et lorsqu'on les a vues, l'on n'a pas besoin, pour connaître les chefs-d'œuvre de l'école, d'avoir recours aux riches et nombreuses galeries des nobles Siennois. Mais à Florence il n'en est pas ainsi ; on ne voit aucun tableau du Vinci, du Buonarroti, du Rosso dans les édifices publics; aucun des meilleurs ouvrages d'Andrea ou du Frate; très-peu même de ceux des autres peintres qui, après

les précédents, soutiennent le mieux le crédit de l'école. Une grande partie des temples sont remplis des tableaux de la troisième époque et de la cinquième, qui ont certainement du mérite, mais qui ne frappent point comme ceux des *Razzi* ou des *Vanni*, ou des autres peintres du premier ordre, dont on rencontre les ouvrages à chaque pas à Sienne. L'école Florentine et l'école Siennoise diffèrent en tout, et ne doivent point être confondues ensemble, ainsi qu'on l'a fait dans quelques livres. Des intérêts politiques, pendant long-temps opposés; d'autres chefs d'école, d'autres styles, d'autres vicissitudes, tout concourt à les séparer. Le parallèle entre les deux, a été fait par le P. M. della Valle (1), que nous avons déja nommé, en rendant hommage à ses lumières, et que nous aurons encore occasion de citer. Il conclut de cette comparaison que les Florentins sont plus philosophes, et les Siennois plus poètes. Il observe, à ce propos, que l'école de Sienne, depuis le moment de sa naissance, déploya un talent singulier pour l'invention, et qu'elle anima, dès ses commencements, par des images vives et nouvelles, les sujets d'histoire qu'elle représenta, et dont elle forma, pour ainsi dire, autant de poëmes aussi remplis de verve qu'ingénieusement couçus. Ces dons précieux sont dus au caractère national vif et plein d'ardeur, et qui n'inspire pas moins les peintres, pour leurs poésies muettes, que les poètes dans leurs chants prosodiés. La ville de Sienne ne manque point de ces derniers, elle est riche même en improvisateurs, et

(1) Dans les *Lettere sanesi*, T. II, lettre 23, adressée à l'auteur de cet ouvrage.

elle offre encore à la vue du public, l'honorable couronne de laurier, qu'après le Pétrarque et le Tasse, son *Perfetti* mérita de recevoir au Capitole. L'auteur des Lettres Siennoises observe que les peintres siennois se sont particulièrement appliqués à l'expression. Il était facile en effet d'étudier cette partie de l'art dans une ville aussi ennemie de la dissimulation que Sienne, où la nature et l'éducation concourent à faire passer rapidement dans le langage, et dans les traits, tous les sentiments du cœur. La vivacité même de l'esprit chez les Siennois, a peut-être ôté quelque chose à la pureté du dessin, qui n'est pas le côté le plus brillant de leurs maîtres, tandis que la correction est le principal mérite de ceux de Florence. Du reste, l'école Siennoise n'offre point de caractères d'originalité comparables à ceux de quelques autres écoles, et les peintres de ses temps les plus brillants se sont surtout distingués en imitant, l'un telle manière, et l'autre, telle autre manière, comme nous le verrons. Quant au nombre des artistes, Sienne en a produit en abondance, en raison de sa population. Elle en eut beaucoup lorsqu'elle comptait un grand nombre de citoyens; ce nombre ayant diminué, le nombre de ceux qui s'appliquaient aux beaux-arts diminua en proportion, jusqu'à ce que les dernières traces de son école eussent disparu en entier. Les mémoires relatifs aux peintres siennois, sont un peu confus dans les trois premiers siècles, à cause de la multiplicité des *Guidi*, des *Mini*, des *Lippi*, des *Vanni*, (noms dérivés par abréviation, de Giacomino, Filippo, Giovanni) et des autres noms propres exprimés sans noms de famille. Il ne suffit

donc point de lire ces mémoires, il faut encore y réfléchir et les accorder; ils se trouvent épars dans les écrits des historiens de la ville, principalement dans l'*Ugurgieri* qui a imaginé d'intituler son livre *le Pompe Sanesi*, dans le *Diario* de *Girolamo Gigli*; puis dans plusieurs ouvrages de l'infatigable chev. *Gio. Pecci*, dont nous avons déja fait mention une autre fois. On a conservé, en outre, dans les bibliothèques de cette ville, une foule de manuscrits remplis de notices sur la peinture : tels sont, *le storie* de *Sigismondo Tizio*, qui vécut à Sienne, depuis 1482, jusqu'en 1528, *il duomo di Siena*, minutieusement décrit par Alphonse *Landi*, le *Trattato sopra le pitture antiche* de *Giulio Mancini*, et quelques mémoires d'*Uberto Bentivoglienti*, appelé par *Muratori*, *diligentissimus rerum suæ patriæ investigator*. C'est dans ces sources ainsi que dans quelques autres (1), que le P. della Valle a puisé tout ce qu'on lit dans les trois volumes des *Lettere Sanesi*, et qui se trouve répété dans les notes ajoutées à l'ouvrage de *Vasari*, à propos de l'école siennoise; ainsi, c'est aux recherches laborieuses de ce même P. della Valle, que cette école doit d'avoir enfin acquis la célébrité qu'elle méritait depuis longtemps (2). Je le prends donc pour guide dans l'histoire anecdote qu'il a produite. Quant à celles déja pu-

(1) V. les *Lett. sen.*, T. II, page 23 et suiv.

(2) Le public est en même temps redevable de ces documents à M. l'abbé *Ciaccheri*, bibliothécaire très-savant de la ville, qui avait passé plusieurs années à les réunir ; mais une maladie d'yeux étant venue interrompre ses recherches, il consentit qu'un autre en publiât les résultats : l'estimable historien que nous citons en a souvent fait mention.

bliées par le *Vasari* et par le *Baldinucci*, je m'y conforme en quelques points, et je m'en écarte dans d'autres. Toujours étranger à l'esprit de parti, et docile à la seule vérité, je suivrai la même marche à l'égard des écrivains siennois. Je supprime beaucoup de noms de peintres anciens, desquels il ne reste aucun ouvrage, et j'y ajoute de temps en temps quelque moderne de ceux que j'ai trouvés ou en examinant des peintures, ou en feuilletant des livres. On a voulu faire remonter l'origine de l'école siennoise, soit aux croisades qui eurent lieu en Orient, et au retour desquelles quelque peintre grec pouvait avoir été amené à Sienne; soit aux anciennes peintures de la ville de Pise, qui, ainsi que nous l'avons dit, fut redevable à la Grèce de ses premiers peintres. Chacun peut décider à son gré dans une question aussi douteuse; mais je ne puis trouver de date assez certaine pour la résoudre. Je sais que l'Italie ne manqua jamais ni de peintres, ni de miniaturistes, et que quelques écoles d'Italie tinrent leur origine de ceux-ci, sans le concours des Grecs. Sienne dut en avoir dès le douzième siècle. Ce fut au commencement du treizième que fut écrit l'*Ordo officiorum senensis ecclesiæ*, que l'on conserve dans la bibliothèque de l'académie royale, et qui a des lettres initiales avec de petits sujets, et des bordures où l'on a figuré des animaux. Ce sont des miniatures très-sèches et très-mesquines, mais qui sont précieuses à cause de la date de 1213, année dans laquelle elles furent faites par un *Odéric*, chanoine de Sienne (1). Les manuscrits de cette espèce

Antiquité de son origine.

(1) Le manuscrit dont il s'agit fut publié par le P. Trom-

étaient ordinairement décorés de miniatures autour des parchemins de l'intérieur, et sur la couverture extérieure du livre, par le même peintre (*). L'on peut en conclure que l'art de la miniature aura conduit peu à peu à des ouvrages plus considérables. Quoi qu'il en soit, tous ces premiers essais tiennent plus ou moins du dessin grec, soit que nos premiers peintres aient été dans l'origine enseignés par les Grecs répandus dans l'Italie, soit qu'en travaillant d'après des modèles grecs, ils n'osassent s'élancer plus loin.

XIIe siècle. Les plus anciens tableaux de la ville qui sont, la *Madonna delle Grazie*, celle de *Tressa*, celle de *Bethléhem*, un St-Pierre dans son église, et un *St-Jean Baptiste* à *Sainte Pétronille*, avec une quantité de petits sujets d'ornements à l'entour, passent pour des ouvrages antérieurs à l'année 1200. Mais il n'est point constaté qu'ils appartiennent à des Italiens, quoique plusieurs observateurs l'aient cru, à cause des caractères, du dessin, et de l'emploi du plâtre dans la préparation de ces peintures. Je sais que dans les deux derniers, le nom du saint est écrit auprès de l'image en caractères latins; mais cela ne prouve point que le peintre ait été Italien. Car, dans les mosaïques de Venise, dans la Madonna de *Camerino* apportée de

belli à Bologne en 1766. (D. Valle, T. I, page 278.) On ne doit point admettre ce qu'il ajoute ensuite, que cet Oderic pouvait être le même qu'Oderigi de Gubbio, nommé par Dante dans le purgatoire. Dante a pu changer pour la rime *Oderigo* en *Oderigi*, mais il dit expressément à la moitié du vers que le célèbre miniaturiste était de Gubbio, et non pas de Sienne. D'ailleurs l'*Eugubino*, qui mourut environ vers 1300, ne pouvait avoir travaillé en 1213.

(*) C. D. V. T. II, page 273.

Smyrne (1), et dans d'autres peintures que les Grecs firent pour des villes, où l'on ne savait point le grec, ils mirent, ou firent mettre par d'autres, des inscriptions en latin; et ils en firent de même à l'égard des statues (2). La méthode de peindre sur une couche de plâtre, recouverte d'une couche d'or, au-dessus de laquelle on employait ensuite les couleurs, ne prouve pas non plus que les ouvrages dont il est question, aient été exécutés par des Italiens, quoiqu'on la retrouve dans des images d'un temps très-reculé, qui sont certainement italiennes. J'ai reconnu le même usage plus d'une fois dans des *diptyques* qui, sans aucun doute, étaient grecs. D'ailleurs le dessin des têtes, le mouvement hagard des yeux, la composition du sujet, tout y rappelle la manière des peintres de cette nation; ainsi, ces tableaux furent vraisemblablement peints par des Grecs, ou au moins par un de leurs disciples ou de leurs imitateurs. Mais d'où, et quand il vint, s'il fut le premier à amener cet art, s'il peignit ces tableaux à Sienne, ou s'il les y envoya d'un autre pays, qui peut le découvrir? Ce qui paraît certain, c'est que la peinture prit racine promptement chez les Siennois, et qu'elle étendit ses branches et multiplia ses germes avec rapidité.

XIII[e] siècle. Guido de Sienne.

La série des peintres dont on connaît les noms, commence à *Guido*, ou *Guidone*, dont nous avons

(1) Il y a une Annonciation avec ce vers :

Virgo parit Christum velut angelus intimat ipso (*sic*).

(2) Près de la cathédrale de la même ville sont deux lions, sur l'un desquels est écrit en caractères mêlés de latin et de grec : *Mahister Thexde fevit* (*fecit*) *et fevit fieri ambos istos.*

parlé au commencement de ce volume. Il fleurit avant la naissance de *Cimabue*, à Florence; et il paraît avoir été peintre et miniaturiste à la fois. Les écrivains siennois ont toujours réclamé contre le *Vasari* et contre le *Baldinucci*, lesquels avaient passé sous silence cet artiste, dont le premier de ces écrivains, qui avait été tant de fois à Sienne, ne pouvait ignorer l'existence; non plus que le second, auquel les notices sur ce *Guido* furent communiquées avant qu'il publiât ses décennales. Le chevalier *Marmi* (1), littérateur florentin, d'un grand mérite, s'exprime de la manière suivante à l'égard de ce silence : « M. *Baldinucci* « entreprit de faire croire que la restauration de la « peinture datait de *Cimabue* et de *Giotto*, et pour « soutenir son système, qui sait s'il n'a point négligé « de faire mention de ces peintres, qui, outre ceux « que nous venons de nommer, se sont écartés de la « manière grossière et défectueuse des Grecs? » Et *Guido* s'en était certainement écarté d'une manière très-remarquable dans le tableau de la Vierge placé dans la chapelle de la famille *Malevolti*, à Saint-Dominique, où il donna un exemple souvent imité par les maîtres de cette école, au grand avantage de l'histoire de la peinture, en signant ainsi son nom avec l'année:

Me Guido de Senis diebus depinxit amenis
Quem Christus lenis, nullis velit agere pœnis.
An 1221.

La tête de cette image sacrée est remplie d'amabilité, et ne participe en rien de ces yeux louches qui

(1) *Lettere Senesi*, T. I, page 243.

caractérisent les Grecs. On voit même dans les vêtements quelques traces du nouveau style; mais les madones de Cimabue, qui sont à Florence, ne leur sont toutefois point inférieures. Celle que l'on voit à la *Sainte-Trinité*, et une autre qui est placée à *Santa Maria Novella*, annoncent les progrès de l'art; le coloris est plus vif, la teinte des chairs est plus vraie, le mouvement de tête de l'Enfant-Jésus est plus naturel. Enfin, les accessoires, tels que le trône, et la gloire des anges, sont mieux exécutés.

Je fais à ce sujet deux remarques, dans lesquelles je diffère entièrement d'opinion avec l'auteur des lettres siennoises, nonobstant les sentiments d'estime et d'ancienne amitié que je professe pour lui : l'une est, que pour donner la priorité à *Guido*, sur *Cimabue*, il cite continuellement la madone de Saint-Dominique, seule peinture que l'on puisse attribuer au premier sans contradiction, et il la met en parallèle avec les ouvrages de Cimabue qui sont en très-grand nombre et composés d'une multitude de figures (*). Enfin, sans apprécier la couleur, la richesse des idées, et toutes les autres choses dans lesquelles le Florentin l'emporte sur le Siennois, il ne s'attache qu'à quelques détails de peu d'importance, dans lesquels il paraît que *Guide* a l'avantage. Il est incontestable, qu'un artiste qui n'est point connu pour avoir peint autre chose que des *Madones*, devait nécessairement se perfectionner jusqu'à un certain point dans ce genre. Mais l'art ne lui est pas aussi redevable pour ce talent secondaire, qu'au peintre qui l'ennoblit par des ou-

(*) T. II, page 15.

vrages d'un ordre supérieur, et *Marco* de Sienne, qui, certainement, ne flattait point les Florentins, ne refusa point ce mérite à *Cimabue*, comme nous le verrons dans le quatrième livre.

L'autre observation est que partout où le chevalier Marmi trouve des peintures dont on puisse faire honneur à *Cimabue*, et qui soient en opposition avec la nouveauté de ses idées, il ne se fait point scrupule de démentir l'histoire et la tradition, ainsi que je l'ai déja noté a l'égard des grandes figures de l'église d'Assise; je suis encore dans l'obligation de faire la même remarque par rapport aux deux madones citées un peu plus haut, et qui sont à Florence.

Il *soupçonne fortement* (*) qu'elles sont de *Mino di Turrita*, parce qu'on y voit représentés, par une main exercée, des ouvrages en mosaïque dans lesquels *Mino* était habile, tandis que Cimabue ne l'était point; comme si un peintre ne pouvait pas très-bien représenter des édifices sans savoir les construire, des vêtements sans savoir les tailler, des étoffes sans savoir en faire le tissu. C'est ainsi qu'il met encore en doute que *Giotto* soit allé en France (*), disant qu'il aurait dû faire, s'il y eût été, le portrait de la célèbre Laure, plutôt que *Simon* de Sienne; comme si l'histoire n'enseignait point que *Giotto* en partit dès l'année 1316, c'est-à-dire, fort long-temps avant qu'il fût question de l'amour que Pétrarque a immortalisé par ses vers. Le chevalier Marmi a fait d'autres raisonnements semblables qu'il n'aurait jamais hasardés, si un système

(*) P. 288.

(*) T. II, page 93.

vrai dans le fond, mais poussé jusqu'à l'extrême, ne l'eût pas entraîné, je dirais presque contre sa volonté. J'aurais même gardé le silence sur ce point, mais en écrivant l'histoire d'un artiste, je dois me rappeler que l'*unicuique suum* ne s'adresse pas seulement aux juges, mais encore aux historiens.

Les auteurs de chroniques doivent être rectifiés par rapport à l'âge de ce peintre. L'ouvrage le plus authentique de *Guido*, est celui qui porte la date de 1221, car l'autre, de *St-Bernard*, daté de l'année 1262, lui est attribué sans aucun fondement raisonnable. On peut encore moins admettre qu'un homme qui, vers l'année 1221, était déja habile dans un art nouveau, vécut encore en 1295, comme d'autres le prétendent (*) en s'appuyant d'un paiement qui fut fait à un peintre du nom de *Guido*. Le célèbre *Guido* de Sienne, dont il est question ici, aurait alors compté 105 ans pour le moins; il est bien plus vraisemblable qu'il était mort, et que son nom était porté par un autre *Guido*, saus aucun danger d'équivoque.

Élèves de Guido et ses contemporains. F. Mino da Turrita.

On croit généralement que cet artiste, si ancien, servit de maître à *F. Mino*, ou *Giacomino* de Turrita, dont il est parlé dans le premier livre : on a beaucoup conjecturé aussi à l'égard du temps où vécut ce dernier, sans jamais rencontrer juste. Le Baldinucci le fait mourir vers 1300, et ne dit point dans l'histoire de sa vie, qu'il travailla dès l'année 1225, quoique cela soit écrit dans la mosaïque de St-Jean à Florence, en lettres *Onciales* (2). Cette date est également échappée

(1) *Lett. Sen.*, T. II, page 276.

(2) *Vigintiquinque Christi cum mille ducentis*, etc. V. Pia-

aux auteurs des chroniques siennoises, qui ont prolongé sa vie, les uns jusqu'à 1298, en vertu d'un paiement qui fut fait à *Minuccio*, *peintre*, les autres jusqu'à 1300 à-peu-près, à cause du tombeau de Boniface VIII, que l'on prétend être l'ouvrage du *Turrita*. Le plus long-terme que l'on puisse lui accorder est l'an 1290 environ, puisque, selon le *Titi*, dans la *Description des peintures de Rome*, Mino finit la mosaïque de *Santa Maria maggiore*, en 1289; puis ayant commencé celle de Saiut-Jean de Latran, il mourut, et cet ouvrage fut continué et achevé par *Gaddo Gaddi* en 1292. Tous ces faits résumés, on ne peut que mettre en doute la supposition que *F. Mino* ait appris de *Guido*, et qu'il ait enseigné la peinture, je ne dirai point à *Giotto*, que d'autres raisons nous ont encore fait exclure de son école (*), mais aux Siennois *Memmi* et *Lorenzetti* (1); et même qu'il ait jamais été peintre. Car cette supposition n'est fondée que sur un manuscrit de la bibliothèque de Sienne, où on lit dans l'année 1229 : « à payer le 12 auguste 19 livres à maître « *Mino*, peintre, qui a peint la Vierge-Marie, et d'autres

cenza, T. I, page 70. Le Baldinucci fut très-exact par rapport aux époques; mais il ne fit point mention de celle-ci, parce qu'elle détruisait son système.

(*) P. 20.

(1) L'histoire lui donne seulement quelques aides pour ses ouvrages de mosaïque, comme le *Tufi* et *Gaddo Gaddi* à Pise; puis, à Ste-Marie Majeure de Rome, un franciscain qui y fit son propre portrait, au-dessous duquel il écrivit son nom qu'on ne lit que difficilement, ainsi que celui de sa patrie, qui fut Camerino. Un F. Giacomo de Camerino peignait dans la cathédrale d'Orvieto en 1321. Il n'est pas vraisemblable que ce fût le même qui avait travaillé à Rome.

« Saints, à l'hôtel-de-ville, dans la salle du Conseil, « pour solde, etc. »

Maestro Mino.

Celui-ci est nommé, dans les parchemins, *maître Mino*, et point du tout F. Mino; on l'appelle quelquefois *Minuccio*, diminutif caressant qui ne convient point à un frère aussi vieux que l'était alors le Turrita; enfin il travaillait à Sienne, lorsque *Fr. Mino* était à Rome. Toutes ces circonstances démontrent clairement qu'il y eut un peintre excellent, appelé tantôt *Mino*, tantôt *Minuccio*, et qu'il paraît avoir été l'auteur véritable de la peinture de 1289, dont il est question ici; peinture qui a duré, dans la salle du Conseil, jusqu'à nos jours; et qu'il en fit quelques autres jusqu'en 98. Il y figura la Vierge avec l'Enfant-Jésus, au milieu de plusieurs anges sous un dais supporté par les apôtres et par les saints protecteurs de la ville. La grandeur des figures, l'invention et l'accord de ce tableau, sont extraordinaires pour ce temps; cependant on ne peut pas en juger avec une certitude complète, parce que la peinture en fut restaurée en 1321 par *Simon de Sienne* (*), et l'on y trouve de si beaux traits de visage et de si belles draperies, qu'il est impossible de ne pas les attribuer au réparateur. Ainsi, en éclaircissant l'équivoque occasionnée par des noms semblables, le système de l'estimable auteur des lettres siennoises se consolide d'un côté, tandis qu'il s'affaiblit de l'autre. Il a raison de contester à *Giotto* plusieurs élèves siennois qui lui étaient attribués par la raison très-insuffisante, que leur manière avait un caractère moderne. Nous venons de trouver, à Sienne, un artiste qui fit

(*) P. 285.

de lui-même quelques pas vers le style nouveau, avant *Giotto*, qui en 1289 ne comptait que treize ans. Cet artiste qui est ce même *Mino* dont nous avons parlé, il n'y a qu'un instant, ainsi qu'un *Duccio*, duquel nous parlerons bientôt, purent très-bien former des disciples capables de rivaliser avec l'école de *Giotto*, et s'ils vécurent long-temps, l'emporter sur Giotto lui-même; mais il n'y eut jamais aucune raison de préférer à *Cimabue* les peintres siennois, en faveur de l'ouvrage qui vient d'être décrit, ainsi que l'a fait plusieurs fois l'auteur des lettres siennoises. On ne doit établir de comparaison qu'entre un peintre et un autre peintre, ou entre deux contemporains. Or nons voyons que *F. Mino*, auquel cette seule peinture fut attribuée, n'avait jamais été que mosaïste. *Mino* ou *Minuccio* ne se fit connaître que lorsque Cimabue avait déja près de cinquante ans, et on ne le connaît que par le seul ouvrage qui lui ait survécu, et qui n'est ni aussi vaste, ni aussi intact, quant aux réparations, que le tableau d'Assise que nous avons cité; ainsi la comparaison ne saurait être juste.

On accorde généralement à chaque école une assez grande importance, lorsque l'on peut y compter dans le treizième siècle deux ou trois peintres remarquables. Mais celle de Sienne en a une véritable affluence, et leurs noms sont tous rassemblés dans la lettre 25, qui a pour titre *sur les disciples de Guido*. Je ne les rapporterai pas ici, tous ces peintres obscurs ne devant point avoir de place dans cet ouvrage; je n'affirmerais point d'ailleurs que tous sortirent de l'école de Guido, car dans une ville où les beaux-arts fleurirent avec tant de rapidité, il avait pu se former d'autres maîtres qui nous

sont inconnus. Je classerai encore moins dans son école des peintres étrangers.

Il est fait mention dans les manuscrits de Mancini, d'un Bonaventure de Lucques, lequel est précisément le Berlinghieri que nous avons déja nommé (*). Je ne le donne pour disciple ni à Guido ni à Giunta : qui sait si les Lucquois n'eurent pas aussi un commencement d'école, dont la connaissance n'est point venue jusqu'à nous? Mettant de côté tout ce qui est douteux, contentons-nous d'affirmer, qu'après la moitié de ce siècle, Sienne abonda en peintres, autant peut-être, qu'aucune autre ville d'Italie. En voici les raisons.

Bonavenure de Lucques.

On avait déja commencé depuis plusieurs années à bâtir la cathétrale avec une magnificence digne de l'esprit de générosité particulier aux Siennois. Cet ouvrage n'était point de nature à être achevé en peu de temps : il fut interrompu plusieurs fois, et on employa un temps considérable à le terminer. Ce fut alors qu'un grand nombre d'artistes en architecture (magistri lapidum) et en sculpture, ou vinrent d'autre part, ou se formèrent dans la ville même; vers l'an 1250, ils constituaient déja un corps civil, et établirent des statuts à part (*). Quoique l'on n'ait aucuns détails sur l'approbation accordée à cette société, on peut supposer que l'art statuaire une fois introduit, fut d'un grand secours aux peintres, à cause de la ressemblance de ces deux arts. En 1260 survint la fameuse bataille de *Monte Aperto*, dans laquelle les Siennois l'emportèrent sur les Florentins. Cette victoire devint pour la

(*) P. 11.
(*) P. 279.

ville une époque de prospérité, d'opulence, et favorisa en public et en particulier tous les arts de luxe. Alors ses habitants ayant attribué ce bienfait à la médiation de la Vierge-Marie, à laquelle la ville avait été solennellement consacrée, ils signalèrent leur reconnaissance en lui rendant de nouveaux honneurs, et en multipliant de tous côtés ses images. Ces circonstances donnèrent une impulsion nouvelle aux travaux des peintres, et au zèle de ceux qui suivaient leurs écoles.

Ugolino de Sienne.

C'est vers ce temps que l'on doit placer *Ugolino* de Sienne, mort dans la décrépitude, en 1339. Il devait donc être né avant l'année 1260; nous n'admettons point l'opinion du Vasari, qui insinue qu'Ugolino avait été l'élève de Cimabue; ni celle de Baldinucci, qui veut lui donner une place dans sa généalogie, ni enfin celle de plusieurs autres qui veulent que Guido ait été son maître. Celui-ci devait être déja mort, au temps de l'adolescence d'Ugolino; cependant il me paraît vraisemblable qu'il étudia à Sienne, et parce qu'il y avait alors dans cette ville une quantité innombrable de maîtres, et parce que le coloris qui règne dans sa madone d'Orsanmichele à Florence, est conforme au goût de l'ancienne école siennoise, moins fort et moins vrai que celui qui domina dans les ouvrages de Cimabue et des Florentins en général. Cette observation est la seule, je pense, qui puisse avoir quelque poids, parce que cette différence dépend du mécanisme de l'art, qui est différent selon les lieux; le dessin dans ces premiers temps, tenait toujours plus ou moins du grec; et Ugolino y demeura plus attaché qu'il ne l'aurait dû (*Il peignit des tableaux d'autels*,

et des chapelles dans toute l'Italie. (Vas.) ; et si je ne me trompe, il se retira après ses voyages à Florence, puis finit par aller mourir à Sienne.

On remarque parmi les autres maîtres de cette époque, *Duccio Boninsegna*, duquel je parlerai ailleurs, comme inventeur d'un nouveau genre de peinture. *Tizio* rapporte qu'il fut enseigné par *Segna*, nom ignoré aujourd'hui à Sienne. Il dut cependant avoir de son temps une grande réputation, puisque Tizio dit qu'il avait peint à Arezzo un tableau dans lequel était une image qu'il appelle *sublime*, et en même temps célèbre. Il nous a ensuite laissé le témoignage suivant du mérite de *Duccio*. « *Duccius Senensis inter ejusdem opificii artifices ea tempestate primarius. Ex cujus officina veluti ex equo Trojano pictores egregii prodierunt:* » cet *ea tempestate*, se rapporte à l'année 1311, époque à laquelle Giotto était à Avignon ; et Duccio acheva en trois ans ce tableau qui existe encore dans la maison de l'Œuvre à Sienne, et qui fait presque époque dans l'histoire de l'art. Il est très-grand, ainsi qu'il devait l'être, puisqu'il était destiné au maître autel de l'église métropolitaine. Du côté qui regarde le peuple, il représenta de grandes images de la Vierge et de plusieurs saints ; et du côté qui regarde le chœur, il peignit dans une quantité de compartiments, des sujets évangéliques, dont les figures étaient très-nombreuses, et de la grandeur d'un palme. *Pie II*, dans ses *Annales siennoises*, qui n'ont jamais été publiées, rapporte qu'il coûta deux mille florins ; d'autres font monter cette somme jusqu'à trois mille, non pas autant pour le paiement de l'artiste, que pour la profusion d'or et d'outremer qui y fut em-

Duccio di Boninsegna. Segna.

XIVe siècle.

ployée. On trouve généralement que la manière grecque y domine ; quoi qu'il en soit, c'est la composition la plus riche en figures, et peut-être la meilleure de ce temps. Duccio travailla pour plusieurs villes de la Toscane, et il envoya à la Ste-Trinité de Florence, une Annonciation, « qui ne permet pas de douter qu'il soit « sorti de l'école de Giotto, ou de celle de quelqu'un « de ses disciples, » dit le Baldinucci. Mais s'il peut parler ainsi à ses lecteurs, il ne pourrait pas persuader facilement ceux qui voyent le tableau, dont la couleur et le style n'ont pas la moindre ressemblance avec ceux de Giotto. La chronologie même contredit à cette assertion du Baldinucci, à moins que quelqu'autre peintre homonyme, n'ait encore occasionné une confusion dans les époques. Duccio peignait dès l'année 1282 (*), et il mourut vers 1340 (**).

Simon Memmi.

L'histoire acquiert un nouvel intérêt en arrivant à l'époque de *Simon Memmi*, ou Simon de Martino (1), le peintre qui reproduisit les traits de Laure et l'ami du Pétrarque, lequel a éternisé sa mémoire dans deux de ses plus beaux sonnets. Le poète en fait aussi l'éloge dans ses lettres, où il dit : « Duos ego novi pic- « tores egregios..... Joctum Florentinum civem, cujus « inter modernos fama ingens est, et Simonem senen- « sem. » Ce qui n'était point l'égaler à *Giotto*, auquel il donne un double éloge, mais seulement le recon-

(*) *Lett. Sen.*, T. I, page 277.

(**) T. II, page 69.

(1) *Martino* fut le père de *Simon*, et Memmo ou Guglielmo, son *beau-père*, et dans la signature de ses tableaux, il prend tantôt le nom de l'un et tantôt le nom de l'autre.

Benvoglienti.

naître comme le premier après lui. Je pense qu'il n'aurait point omis, dans une occasion si convenable, le *Jocti discipulum*, s'il avait connu cette particularité; mais il paraît l'avoir ignorée. Ce qui fait même douter que Simon ait en effet étudié à Rome auprès de *Giotto*, quoique le Vasari l'affirme et dise à ce propos : que l'on construisait alors la mosaïque de la nacelle. Les Siennois le combattent avec raison ; car Simon ne comptait que 14 ans en 1298 (1). Ils soutiennent en même temps qu'il fut l'élève de leur *Mino*, et en effet sa manière ressemble beaucoup à celle de la grande fresque décrite plus haut. Il faut cependant remarquer que Simon lui-même l'ayant retouchée, on

(1) Je fonde cette conjecture par rapport à son âge sur l'autorité même du Vasari qui le fait mourir en 1345, âgé de soixante ans, deux mois et trois jours : il en rapporta en outre l'épitaphe trouvée dans les livres authentiques de *San Domenico* de Sienne. *Magister Simon Martini pictor mortuus est in curia*; *cujus exequias fecimus*...... 1344. Le Vasari s'étant approché autant de la véritable année de la mort de Simon, il me paraît raisonnable de le croire aussi, quant à l'âge du peintre. Le Mancini, par une conjecture qu'il tire de sa propre autorité, le fait naître environ vers l'année 1270 ; ce qui donne occasion au P. della Valle de parler de Simon comme d'un contemporain et même comme d'un compétiteur et d'un émule de *Giotto*. Je ne puis partager son opinion malgré une notice qu'il a tirée des livres de l'hôpital de Sienne, et qui indique que Simon était à Sienne en 1344, c'est-à-dire quelques mois avant qu'il mourût à Avignon, à la cour du pape. Il me paraît difficile de croire qu'un vieillard de 74 ans ait voulu se déplacer et aller de Sienne à Avignon. Mais si nous nous en tenons de la relation du Vasari, la difficulté disparait ; car Simon n'étant point encore septuagenaire, n'était point incapable de faire un pareil voyage.

ne peut pas tirer une conséquence parfaitement exacte de cette seule ressemblance. Son coloris est aussi plus varié que celui de l'école de Giotto, et d'un éclat qui semble annoncer le *Baroccio*. Mais si effectivement Simon ne fut point élève de *Giotto*, il l'aida peut-être dans quelques-uns de ses travaux, ou du moins il l'étudia; car c'est ainsi que tous les grands peintres ont fait une étude attentive des meilleurs maîtres. Aussi, arriva-t-il qu'ayant merveilleusement réussi à imiter le style de Giotto dans l'église de S. Pierre de Rome, Simon fut envoyé au pape, à Avignon, où il mourut. Sa peinture du Vatican n'existe plus. Il en est pourtant resté d'autres en Italie, et moins à Sienne qu'à Pise et à Florence. C'est là que l'on voit, dans le *Campo Santo*, plusieurs traits de la vie de S. *Ranieri*, et cette Assomption si célèbre au milieu d'un chœur d'anges, qui paraissent réellement prêts à s'envoler dans les airs, et à célébrer ce triomphe de la Mère divine.

Le *Memmi* fut supérieur dans ce genre de compositions; et le grand nombre de copies qui furent faites de ce tableau, à Sienne, me font croire que son talent y fut apprécié. Il en existe une à Saint-Jean plus riche peut-être, mais non pas plus belle que celle de Pise. On voit à Florence, au *Chapître* des Espagnols, des ouvrages plus étendus, dont les sujets sont tirés de l'histoire de Jésus-Christ; de celles de S. Dominique, de S. Pierre martyr; et une autre vaste composition, représentant l'ordre des PP. prédicateurs, occupés à servir l'église, à combattre les novateurs, et à gagner des ames au paradis; c'est une vraie poésie en peinture. Le Vasari auquel toutes les inventions du *Memmi* parurent non pas « celles d'un maître de ce

« siècle, mais celles d'un moderne consommé dans son art», applaudit surtout au dernier de ces tableaux. L'on croirait en effet que l'idée en a été suggérée par le *Petrarque*, si le rapport des temps était tel, que cette circonstance fût possible. Mais la peinture indiquée par Vasari fut achevée en 1332, tandis que Simon n'alla en France qu'en 1336; et ce que l'on dit du portrait de Laure dans ce même Chapître des Espagnols, n'est qu'une fable toute pure.

Il fit beaucoup d'autres portraits, selon l'usage de ce temps, et d'après les papes, et d'après les grands, et d'après les artistes célèbres; tous sont remplis d'expression et de vie. *Taddeo Gaddi*, que l'on peut regarder avec plus de certitude comme un élève de l'école perfectionnée (je dirais presque imposante) de *Giotto*, fut en concurrence avec lui dans cette ville; et autant il l'emporta sur le *Memmi*, dans le genre de beautés propres à cette école, autant il est surpassé par celui-ci, par l'élan du génie, par la variété des têtes et des mouvements, par le bon goût des costumes, par l'originalité de l'invention. *Simon* prépara la voie à des compositions plus compliquées, en les disposant d'un bout à l'autre sur une seule façade, de manière à en faire saisir l'ensemble d'un coup d'œil; tandis que *Giotto* était dans l'usage de partager ses surfaces en plusieurs espaces, et de placer, pour ainsi dire dans chacun, un tableau d'histoire séparé.

Miniatures de Simon.

Quoique je ne m'arrête ordinairement que fort peu aux miniatures, je ne puis m'empêcher d'en citer une que j'ai vue dans l'*Ambrosienne* de Milan, et qui m'a paru très-remarquable. On montre dans ce lieu un manuscrit de Virgile avec le commentaire de Servius,

et dont *Pétrarque* fut jadis le possesseur. Sur le frontispice, est une miniature que l'on conjecture avoir été démandée par le poète même à Simon, qui y inscrivit ces vers :

Mantua Virgilium qui talia carmina finxit
Sena tulit Simonem digito qui talia pinxit.

Cet artiste a représenté Virgile assis, dans l'attitude d'un homme qui se prépare à écrire, et ayant les yeux fixés vers le ciel, comme pour invoquer les faveurs des muses; Énée, sous le costume et dans l'action d'un guerrier, est placé devant lui, et montrant de la main son épée, figure le sujet de l'Énéide. La poésie bucolique est représentée par un berger, et les géorgiques par un agriculteur. Ces deux derniers, placés sur un plan plus bas, paraissent attentifs aux chants du poète. En même temps, Servius attire vers lui un rideau d'un tissu clair et transparent, pour indiquer qu'il dévoile par ses explications tout ce qui pourraît paraître obscur ou incertain aux lecteurs. On peut voir, dans les lettres siennoises, celle de l'illustre (*) secrétaire abbé *Carlo Bianconi*. Il y exalte l'originalité de la pensée, le coloris et l'harmonie de la miniature, la propriété et la variété des plis selon les sujets. Du reste il y critique des contours un peu grossiers, des têtes plutôt vraies que belles, et des mains mal dessinées; défauts qui étaient à peu près communs alors à toutes les écoles. On conjecture que Simon eut encore plus de mérite dans la sculpture, lorsqu'on voit, chez M. *Bindo Peruzzi*, Florentin, un buste de Laure, avec cette épigraphe en

(*) T. II, page 101.

caractères du XIV siècle : *Simon de Senis me fecit sub anno* D. MCCCXLIII. Cette circonstance explique pourquoi le Pétrarque, dans son célèbre sonnet, le compare plutôt à Polyclète, sculpteur, qu'à Apelles, ou à tout autre peintre de l'antiquité, ainsi que l'aurait voulu le *Tassoni* (*).

Simon eut un beau-frère, nommé *Lippo Memmi*, auquel il enseigna lui-même son art. Celui-ci, quoiqu'il n'eût point le génie de Simon, parvint à imiter assez habilement sa manière ; et en s'aidant de ses dessins, il fit des peintures que l'on aurait prises pour des ouvrages de son maître, s'il n'y eût pas mis son nom. Mais lorsqu'il travailla sans ce secours, il ne fut qu'un peintre médiocre pour l'invention et pour le dessin ; bon coloriste d'ailleurs. Sant' Ansano di Castel Vecchio, à Sienne (1), renferme un tableau d'autel, ouvrage de tous les deux. Dans d'autres villes, à Ancône et à Assise, par exemple, il y eut des peintures commencées par le premier, et achevées par le second. On voit enfin, à Sienne, des tableaux d'autels, entièrement de la main de *Lippo*, parmi lesquels l'écri- Lippo Memmi.

(*) V. le P. della Valle dans sa *Prosa* citée ailleurs, p. 253.

(1) On y lit : *A. D.* 1333, *Simon Martini et Lippus Memmi de Senis me pinxerunt.* Il est à présent à Florence dans la galerie royale. Il faut remarquer, pour l'intelligence de la chronologie, que les peintures où l'on ne lit point *Memmi*, mais seulement *Lippo* ou *Filippo*, ne doivent pas toujours être attribuées à ce peintre. Ainsi *M. Filippo*, qui reçoit un paiement en 1308, et ce Lippo qui, à l'année 1361, est désigné comme compagnon des travaux d'un autre peintre (*Lett. Sen.*, T. II, page 110), sont vraisemblablement différents du *Memmi*. Celui-ci était plus jeune que son frère, et selon le Vasari, lui survécut de quatorze ans.

vain qui a fait la description de cette ville, indique à l'église de *St-Paul*, une de ces compositions, auxquelles on accorde du mérite. Dans une autre édition, il ajoute à sa nomenclature un *Cecco di Martini*, comme frère de Simon, se conformant sans examen au rapport des faiseurs de chroniques. Mais en refléchissant que celui-ci peignait vers l'an 1380, et qu'il y avait eu à Sienne, vers l'an 1350, un autre Simon di Martino moins célèbre, nommé par le *Cittadini*, on ne peut prendre pour guide ni l'auteur de la description, ni les chroniqueurs qu'il a copiés.

Cecco di Martino.

Un *Lorenzo*, que l'on désigne souvent par le diminutif *Lorenzetto*, fut aussi le chef d'une famille de peintres célèbres : il eut pour fils un *Ambrogio* que les historiens appellent *Lorenzetti*. On voit dans le palais public un grand ouvrage de celui-ci, où il a signé *Ambrosius Laurentii*, et qu'on peut regarder comme une espèce de poëme d'enseignements moraux. Les vices d'un mauvais gouvernement, sous des aspects divers, et avec des symboles analogues y sont représentés : il y a même ajouté des vers qui en expliquent les qualités et les effets. On y voit ensuite les vertus qu'il a aussi *personifiées*, suivant une expression moderne, avec des allégories conformes à son sujet. Enfin, l'ensemble de toute cette peinture, tend à former à la république des législateurs et des hommes d'état, qui ne soient animés d'aucun autre esprit que de celui d'une vertu véritable. S'il y avait dans ses figures une plus grande variété de physionomies, et une meilleure distribution, elles paraîtraient à peine inférieures aux plus belles compositions historiques du *Campo Santo* de Pise. Sienne a plusieurs autres

Ambrogio Lorenzetti.

fresques et plusieurs peintures en grand de la même main, mais elles étonnent moins que ses petits tableaux dans lesquels il semble avoir été le précurseur du Bienheureux *Angelico*, auquel nous avons déja payé le tribut d'éloges dû à son talent. Je n'ai rien vu de semblable aux ouvrages de *Lorenzetti*; parmi ses contemporains l'on y découvre un caractère d'originalité, qui ne permet pas de le confondre avec les peintres de l'école de Giotto : ce sont d'autres expressions, une autre couleur, d'autres vêtements. Une peinture de ce même goût, est chez le savant abbé *Ciaccheri*, bibliothécaire de l'université de Sienne, où *Ambrogio* peignit quelques tableaux sur le sujet *des quatre fins* de l'homme, et il y surpassa de bien loin les *Orcagni*. Son style n'était pas moins accrédité à Florence, où pour satisfaire ses amis qui voulaient en voir quelque essai, il peignit à *Saint-Procolo* plusieurs sujets tirés de l'histoire de Saint-Nicolas, qui furent ensuite replacés à l'Abbaye.

Pietro Lorenzetti dit Laurati.

L'autre fils de Laurent se nommait Pierre, et figura, de concert avec son frère, la Présentation, et le mariage de la Vierge, dans l'hôpital de Sienne; on y lisait : « *Hoc opus fecit Petrus Laurentii et Ambrosius ejus frater*, 1330. » Cette inscription nous a été conservée par le savant chevalier *Pecci*, qui la lut en 1720, lorsque cette peinture avait déja été endommagée, et elle a servi à rectifier l'erreur du *Vasari*, qui avait lu dans une autre inscription, *Petrus Laurati*, au lieu de *Laurentii*. De plus, il le crut tout autre que le frère d'*Ambrogio*, et se fondant sur une sorte de ressemblance qu'il avait avec le style de *Giotto*, il suppose qu'il fut le disciple de ce dernier; il serait très-peu naturel,

du reste, que *Pierre* appartenant à deux peintres tels que son père et son frère, ait été instruit dans une autre maison que la sienne. Le *Vasari*, cependant, exprime sur cet illustre siennois, les jugements les plus favorables, et ils suffisent pour faire l'apologie de son esprit d'équité. Il dit, à propos d'une de ses peintures, à *Arezzo*, « qu'elle est supérieure pour le dessin et « pour le style, à tout ce que l'on avait vu jusqu'alors « en Toscane. » Il affirme dans un autre endroit, qu'il devint « un maître beaucoup meilleur que n'avaient « été *Giotto* et *Cimabue.* » Que pouvait-il dire de plus? On aurait voulu qu'il soutînt que Pietro avait été non le disciple de *Giotto*, mais son compagnon d'études à l'école de F. Mino (*). On convient, certainement, que *Giotto* ne fut point son maître; mais, comment le croire son disciple ? Les peintures de *Giotto* commencèrent à être connues avant l'année 1295; celles de Pierre, en 1327 : mais, où, quand, à qui F. Mino enseigna-t-il la peinture? *Pietro* a laissé dans le Campo Santo de Pise, la vie des pères du désert, dans laquelle, avec le secours de l'histoire ecclésiastique, il a retracé les exercices divers de ces pieux solitaires; ce tableau, est à mon avis, le plus riche d'idées, le plus original, le mieux conçu de tous ceux qu'on voit dans le même lieu : il y en a une copie sur bois dans la galerie royale de Florence, si toutefois ce n'est point une répétition de cet ouvrage, faite par l'auteur même : assurément, le goût des teintes ne paraît pas être celui de l'école florentine, mais celui de l'école siennoise de cette époque.

(*) V. Vas., *Ediz. sien.*, T. II, page 78.

Après que la peinture, à Sienne, eut atteint à cette hauteur, elle commença à rétrograder, tant à cause de cette marche uniforme, par laquelle les temps les plus brillants sont remplacés par ceux de la décadence, qu'à cause de la terrible peste de 1348, qui désola l'Italie et toute l'Europe, et qui moissonna les meilleurs maîtres et les meilleurs élèves de toutes les écoles. Sienne, toutefois, ne perdit point alors ses *Lorenzetti*, qui continuèrent pendant plusieurs années, à faire l'ornement de leur patrie; mais si elle avait compté jadis jusqu'à 75 mille habitants, elle fut bien loin d'en renfermer ce nombre dans la suite. Cependant, peu de temps après, elle eut presque autant de peintres que Florence même. On en trouve la preuve dans les *Statuti dell' arte de' Pittori Senesi*, publiés par le P. *della Valle*, dans la seizième lettre du T. Ier. Ils sont expliqués avec cette simplicité, cette clarté, cette précision qui constituent le caractère des écrivains du quatorzième siècle.

Les peintres forment à Sienne un corps civil.

Ils contiennent des précautions d'une sagesse admirable pour les mœurs des artistes et pour l'honneur de l'art. On y voit enfin que cette société était composée d'hommes dont l'éducation et l'esprit avaient été soigneusement cultivés. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que le gouvernement de Sienne étant alors démocratique, l'on tirât quelquefois de la classe des peintres, les magistrats les plus éclairés de la république. Ce n'était pas une simple confrérie, une pure académie de dessin qu'ils avaient formée entre eux. C'était un véritable corps civil, qui eut non-seulement l'approbation de l'évêque, mais encore celle de la ville, ou de la république pendant l'année 1355.

On a conjecturé que ces statuts avaient existé dès le siècle précédent, et qu'ils avaient été traduits du latin en langue vulgaire vers l'an 1291, année dans laquelle Tizio dit que «*Statuta materna lingua edita sunt ad* «*ambiguitates tollendas.*» Mais le *Tizio* avait à écrire sur les statuts relatifs à l'art de fabriquer la laine, et sur d'autres qui existaient déjà : ceux de la peinture purent être établis plus tard. En effet, la manière dont ils sont redigés, sans jamais faire mention d'aucun règlement précédent, paraît annoncer une fondation primitive. Car, s'il y eût eu déja des statuts, et qu'ils eussent été publiés dès l'année 91, pourquoi aurait-on différé de 66 ans leur légalisation? ou enfin pourquoi n'aurait-on pas distingué, comme on le fait par rapport â d'autres codes semblables, les anciens des nouveaux ?

Dans le code que je cite, sont inscrits en foule, des noms de peintres qui vécureut depuis la moitié du quatorzième siècle, et dans le commencement du quinzième. Je les passe sous silence, comme je l'ai fait à l'égard des Florentins ; et je me borne à en rappeler quelques-uns qui méritent une attention plus particulière. J'y trouve d'abord : « Andrea di « Guido (1), *Jacopo di Frate Mino*, et *Galgano di* « *Maestro Minuccio*, » et je les reproduis pour confirmer ce que j'avais déja conjecturé (*), que les peintres homonymes ont répandu de la confusion dans cette école. J'y lis aussi les noms de *N. Tedesco*,

(1) Ce *Guido* de Sienne est peut-être celui que le Sacchetti a nommé dans sa Nouvelle 84e, et duquel il existe à St-Antoine un tableau de l'année 1362.

Baldinucci.

(*) Page 309.

Vannino da Perugia, *Lazzaro* d'Orvieto, *Niccolò* de Norcia, *Antonio* de Pistoja, et d'autres étrangers. J'en concluds, que cette école (et je pourrais dire cette université de peinture) a donné des maîtres à plusieurs villes de l'Italie et du dehors. J'y rencontre quelques-uns des peintres auxquels l'histoire ou les inscriptions de leurs tableaux, ont attaché quelque souvenir particulier. *Martino di Bartolommeo*, est celui qui, en 1405, peignit dans la cathédrale, la *Translation* du corps de *San Crescenzio*, et duquel il reste un tableau encore meilleur à *St-Antoine*, *Abbé*; son nom de famille rappelle un *Bartolommeo Bologhino* (ou plutôt Bolgarino), qui est cité par le *Vasari*, comme le meilleur élève de *Pietro Laurati*, et comme un peintre estimable, qui fit beaucoup de tableaux à Sienne et dans toute l'Italie. Il était homme de condition, et fut même honoré d'une magistrature.

Martino di Bartolommeo.

Bartolommeo Bologhino.

Andrea di Vanni, est certainement l'auteur du St-Sébastien que l'on voit dans le couvent de *San Martino*, et de la Vierge, environnée de plusieurs saints, que possède celui de St-François. Ce peintre célèbre dans sa patrie, est connu aussi dans quelques pays étrangers, et principalement à Naples, où il travailla antérieurement à l'année 1373. Il fut aussi l'un de ceux qui eurent part au maniement des affaires publiques; et l'on peut dire qu'il fut le Rubens de son temps: tour-à-tour magistrat du peuple, ambassadeur de sa république près du pape; il fut de plus honoré par *Ste-Catherine de Sienne*, dans une de ses lettres où elle lui donne d'excellentes directions sur la science du gouvernement.

Andrea di Vanni.

Ce fut environ vers l'année 1370, que l'on vit fleu-

Berna de Sienne.

rir *Berna* (c'est-à-dire Bernard) de Sienne, dont le Vasari rapporte « qu'il était le premier qui eût « commencé à bien imiter les animaux. » Il ajoute à cet éloge, celui de ses figures humaines, auquel il accorde un grand mérite, surtout quant à l'expression. Il y a dans la paroisse d'*Arezzo*, une de ses peintures à fresque, plus remarquables pour les contours, dans lesquels il surpassa la plupart de ses contemporains, que pour les vêtements et la couleur, où beaucoup d'autres l'emportèrent sur lui. Il mourut jeune encore, vers l'année 1380, à San Gimignano, après avoir commencé avec succès dans cette paroisse une composition très-vaste, qui existe encore et qui représente plusieurs sujets évangéliques. Cet ouvrage qu'il avait laissé fort avancé, fut continué avec un meilleur coloris, mais avec un dessin moins pur, par un *Giovanni d'Asciano* qui passe pour avoir été son élève.

Giovanni d'Asciano.

Ces peintures durent encore; on a en outre, treize sujets d'histoire, et peut-être davantage, exécutés par ce *Giovanni*, qui travailla aussi à Florence. Il y fut protégé par les princes de la maison de Médicis, et eut de la réputation parmi les artistes. Cependant ces deux derniers peintres ayant vécu long-temps loin de leur patrie, ne sont point nommés dans le catalogue que j'ai cité. Il est resté à Venise un très-beau tableau d'autel avec cette inscription : *Bernardus de Senis*. Quelques-uns de ses petits tableaux ont été trouvés dans le diocèse de Sienne, par S. E., monseigneur l'archevêque *Zondadari*, qui fait une collection de peintures siennoises, et qui en a formé un très-beau musée dans sa maison canoniale. Dans ces peintures sur bois, le *Berna* se montre très-bon coloriste; talent qu'il n'eut

point en peignant sur mur. On nomme encore dans ces annales *Luca di Tomè*, autre élève de *Berna*, dont le Vasari rappelle aussi les ouvrages. Il a laissé une sainte Famille à *S. Quirico*, dans le couvent des Capucins, avec la date de 1367 : il n'a point assez de moelleux, mais dans tout le reste, il n'est point sans mérite.

Luca di Tomè.

Au commencement du quinzième siècle, on trouve une multiplicité, non-seulement de peintres, mais de familles entières, où, pendant une longue série d'années, l'art s'était propagé de père en fils : c'était un bon moyen, sans doute, d'en accroître les progrès; car un maître qui est père en même temps, enseigne sans envie, et ne vise généralement qu'à former un élève plus habile que lui. La famille des *Fredi*, ou des *Bartoli*, devint célèbre entre toutes les autres. Elle jouissait d'une réputation étendue qu'elle avait commencé à acquérir au quinzieme siècle dans la personne d'un *Taddeo*, appelé dans les parchemins de la ville, *Thaddæus magistri Bartholi magistri Fredi*, (Manfredi) du nom de son père (1) et de son aïeul, qui furent eux-mêmes des artistes de quelque considération. L'on confia à ce Taddeo, *comme au meilleur peintre de son temps*, ajoute le *Vasari*, l'exécution des peintures de la chapelle du palais public, où l'on voit encore quelques-uns des sujets historiques

XVe siècle.

Fredi Bartolo Taddeo Bartolo.

(1) On voit à la paroisse de San Gimignano un de ses tableaux a fresque avec la date de 1356, et un tableau d'autel à St-Augustin dans le même lieu, et d'une meilleure manière. Selon le Vasari, il le peignit en 1388, tandis que le P. della Valle a lu 1358.

de la vie de la Vierge-Marie; et en 1414, celles de la salle contiguë. C'est là qu'il figura, outre les images sacrées, une espèce de galerie des hommes illustres, et surtout des républicains; et que, pour l'instruction des citoyens, le peintre ajouta des vers en latin et en langue vulgaire, tels que cette école en prodigua généralement avec une sorte de luxe. Le plus grand mérite de cet ouvrage est dans la dignité, et dans la nouveauté de la pensée, qui fut ensuite empruntée pour des sujets sacrés, et imitée en partie par *Pietro Perugino*, dans la salle de Bourse, à Pérouse. Du reste, les têtes sont idéales; les personnages, qu'ils soient romains ou grecs, sont habillés à la mode de Sienne, et les poses n'en sont point heureuses. D'autres peintures décrites par le *Vasari*, existent encore à Pise et à Volterra. Celle de l'*Arena*, à Padoue, dans la tribune de l'église, est très-bien conservée. On y reconnaît le peintre de pratique; peu de variété et moins de grace encore dans les têtes; des teintes faibles; des imitations de *Giotto*, qui pâlissent devant l'original, tels sont les défauts des ouvrages de *Taddeo*. Quelques-uns de ses petits tableaux lui font plus d'honneur. L'imitation d'*Ambrogio*, son premier modèle, y ressort davantage, ainsi que le coloris tempéré, mais agréable de cette école, laquelle, à l'exemple de celles du reste d'Italie, réussissait mieux à cette époque dans les petites proportions que dans les grandes.

Domenico Bartoli.

La manière de *Taddeo* fut suivie d'abord, puis perfectionnée par *Domenico Bartoli*, son neveu et son élève. Les étrangers éclairés voient avec plaisir les tableaux divers qu'il a peints dans la chapelle de l'hôpital des Pélerins : il y a représenté en partie, l'his-

toire de sa fondation, et les exercices de charité chrétienne qui y sont pratiqués envers les malades, les mourants et les enfants trouvés. En comparant chacun de ces tableaux, on aperçoit les progrès du peintre, qui s'éloigne plus rapidement que les autres de l'ancienne sécheresse. Son dessin est plus correct, sa perspective et sa composition plus régulières. Ajoutons qu'il eut le mérite particulier à cet école, d'une richesse et d'une variété d'idées, dont on n'avait point encore vu d'exemples.

Raphaël et le *Pinturicchio*, en peignant à Sienne, empruntèrent à ces ouvrages beaucoup de costumes nationaux, et leur exemple fut peut-être suivi par d'autres maîtres célèbres. Car, c'est le propre des grands hommes, que de profiter des choses même médiocres.

L'art fait des progrès sous le pontificat de Pie II.

C'est ainsi que l'art s'était avancé peu à peu dans la république, quand il se présenta de nouvelles occasions de produire de grands ouvrages, occasions qui sont précisément ce qui développe et perfectionne les talents. Sienne avait donné au Saint-Siége, Pie II, qui se distinguait par l'élévation de ses idées, et par son amour passionné pour sa patrie. Il l'avait continuellement embellie par des édifices et des ornements de toute espèce, et ses libéralités dans ce genre auraient été jusqu'à la prodigalité; mais, dégoûté par l'ingratitude de ses concitoyens, il tourna vers Rome sa sollicitude et ses bienfaits. Parmi les améliorations qu'il avait fait éprouver à l'état siennois, l'un des plus importants avait été de l'accroître d'une ville. Ce fut *Corsignano*, lieu de sa naissance, qui reçut depuis le nom de Pienza, en l'honneur du fondateur. La nouvelle

ville prit par ses soins une autre forme : d'autres édifices, et entre autres sa cathédrale, y furent élevés. Elle était déja construite en 1462, et il appela les meilleurs peintres de Sienne pour la décorer ; *Ansano*, et *Lorenzo di Pietro*, *Giovanni di Paolo* et *Matteo*, son fils. Leur style était minutieux et soigné, caractère presque universel de cette époque ; car, le goût de la peinture passait de pays en pays, sans que l'on puisse déterminer facilement où il prenait naissance, et où il s'arrêtait. Mais c'est la nature qui, dans les arts du dessin, comme je l'ai déja observé, indique après le premier pas, le second, et le troisième, à ceux qui suivent ses traces. Les quatre peintres précédents sont dans le catalogue ; et *Ansano*, ou *Sano*, parvenu à un certain âge, devint le premier en crédit. Dès l'année 1442, il avait peint sur la porte romaine, la belle fresque qu'on y voit encore. Il existe aussi un couronnement de la Vierge, dont on peut comparer le style à celui de *Simon*, qu'il surpasse dans quelques détails. L'église de Pienza conserve un de ses tableaux d'autel qui n'est point aussi beau. *Lorenzo di Pietro*, surnommé le *Vecchietta*, fut habile dans la sculpture et dans la fonte en bronze. On lit dans le *Vasari* les notices qui rappellent ses ouvrages dans ces deux genres ; il paraît avoir eu moins de mérite dans la peinture, où il pêche par la dureté du style, autant qu'on en peut juger par le peu qu'il en a laissé à Sienne. Pienza n'en ayant conservé aucune, la galerie de Médicis a fait, il n'y a pas long-temps, l'acquisition d'un de ses tableaux qui porte la date de 1457. *Giovanni di Paolo* se montre avec distinction à Pienza, et il paraît encore meilleur dans une Déposi-

Ansano de Sienne.

Le Vecchietta.

Giovanni di Paolo.

tion de croix, qu'il fit six ans plus tard à l'*Observance* de Sienne. Les défauts du siècle y sont contrebalancés par des qualités qui n'étaient point communes alors, et principalement par une connaissance assez exacte du *nu*.

Matteo di Giovanni était jeune alors, mais les heureuses dispositions qu'il avait reçues de la nature, lui firent bientôt surpasser tous les autres. C'est ce même *Matteo* de Sienne, que quelques-uns appellent le *Masaccio* de son école, quoi qu'à dire le vrai, il y ait une énorme distance entre ce *Masaccio* de Florence, et lui. La réformation de son style commence à s'annoncer d'une manière plus prononcée dans l'un des deux tableaux qu'il exécuta dans cette cathédrale. Il le perfectionna encore depuis dans d'autres qu'il fit pour Sienne, à Saint-Dominique, à *la Madonna della Neve*, et dans quelques autres églises. Il fut le premier qui introduisit le goût moderne dans l'école de Naples. Ayant appris à peindre à l'huile, il sut donner à ses figures assez de moelleux; et sa liaison intime avec *Francesco di Giorgio*, architecte célèbre (1), lui donna une sorte de facilité à faire d'imagination des édifices qu'il variait avec intelligence par des médaillons, des bas-reliefs et d'autres ornements. Il s'entendait très-bien aussi à raccourcir

Matteo di Giovanni.

Francesco di Giorgio.

(1) Il fut en outre bon sculpteur, selon l'usage où l'on était alors de ne point séparer les trois arts du dessin, et il fut peintre par la même raison, mais n'eut point de célébrité dans ce genre. Je n'ai vu de lui qu'une crèche, dans laquelle il a imité *Montagna* plus que tous les autres. Ce tableau fait partie de la collection faite par M. l'abbé *Ciaccheri*, qui peut donner de grandes lumières à ceux qui veulent connaître cette école.

ses plans : il pliait ses draperies d'une manière plus naturelle et moins minutieuse que le commun des peintres de son temps. Il donna aux traits de ses personnages, si non une beauté parfaite, du moins de la variété et de l'expression, et indiqua passablement bien les muscles et les veines de ses figures. Il ne se piqua point d'invention toujours nouvelles; et même, après avoir peint un massacre des Innocents, qui est regardé comme sa meilleure composition (1), il la répéta plusieurs fois à Sienne et même à Naples, en la perfectionnant toujours. La répétition la plus étudiée de cet ouvrage, est celle que l'on conserve chez les *Servites*, à Sienne. Il la fit en 1491, et ce fut, selon toute apparence, l'un des derniers travaux dont il s'occupa. Il était dans l'usage d'ajouter, comme ornement, au-dessus de ses tableaux, quelque petit sujet étranger au sujet principal, et exécuté en figures de petites proportions, qu'il faisait avec beaucoup de succès : l'illustre famille de *Sozzi*, et quelques autres habitants de Sienne, possèdent quelques-uns de ses petits tableaux. Il fut inférieur dans son art aux *Bellini*, aux *Francia*, aux *Vannucci*; mais il l'emporta sur un plus grand nombre d'artistes. *Ciriaco Anconitano* (2), nous révèle l'existence d'un autre Siennois habile, qui vécut dans les premiers temps de

(1) On en voit la gravure dans le Tome III des *Lettere Senesi.*

(2) Dans un fragment de lettre produit par le savant abbé Colucci, dans le Tome XV *delle Antichità Picene*, page 143. *Cujus nempe inclytæ artis et eximii artificum ingenii egregium equidem imitatorem Angelum Parrhasium Senensem*, *recens picturæ in Latio specimen vidimus*, etc.

notre peinture à l'huile, et qu'il connut en 1449, à la cour du marquis Leonello d'Este. Il se nommait Angelo *Parrasio*, et il peignit les neuf muses dans le palais de *Belfiore*, près de Ferrare, en imitant Jean, et Roger *Ruggieri*, de Bruges. Angelo Parrasio.

SECONDE ÉPOQUE.

Peintres étrangers à Sienne. — Commencements et progrès du style moderne dans cette ville.

Nous n'avons jusqu'ici rencontré aucun étranger qui ait enseigné à Sienne, ou qui ait donné une nouvelle impulsion à l'école. L'art avait achevé son troisième siècle, entièrement, ou presque entièrement (1), avec le seul secours des nationaux, et l'on avait d'ailleurs pourvu dans les statuts de la peinture, à ce que les étrangers ne tentassent point de rivaliser avec les Siennois. Il y a un chapitre où il est dit : « Tout « étranger quel qu'il soit, qui voudrait travailler, « devra payer un florin, et donner, en outre, une « bonne et suffisante caution, jusqu'à concurrence de « 25 livres. » Cette précaution était bien entendue; d'un côté, elle n'éloignait point les étrangers par une apparence d'inhospitalité, et d'une autre part, ceux-ci étaient obligés d'abandonner toute prétention sur des travaux qu'ils auraient fait au préjudice des citoyens de Sienne. C'est ce qui fait, dit le P. *della Valle*, que

(1) Le Baldinucci, dans la Vie d'*Antonio* vénitien, veut que celui-ci ait vécu à Sienne pendant quelque temps, et qu'il en ait rapporté le surnom de Siennois; mais le silence des historiens de la ville sur ce point, rend son récit fort douteux.

l'on n'y trouve que tard, des ouvrages de peintres des autres écoles; mais si cet ordre de choses était utile aux peintres, il fut très-nuisible à la peinture en elle-même. Car, si les étrangers eussent été admis sans restriction, l'école siennoise aurait pu ajouter à ses richesses, celles des autres écoles, et s'avancer avec la même rapidité que ses rivales; ce qu'elle ne fit point. Il arriva même, qu'après avoir lutté pour la peinture, avec les Florentins, et l'avoir presque emporté sur eux, il n'y eut plus, vers le déclin du quinzième siècle, de meilleur peintre que le *Capanna* qui, en se servant des dessins d'autrui, peignit quelques façades (1); ou qu'un *Andrea del Brescianino*, qui fit, je ne sais quel tableau, de concert avec l'un de ses frères, pour l'église des Olivetains. Ces derniers peintres reçurent plus d'éloges des historiens que *Bernardino Fungai*, artiste correct, mais aride (2); ou que *Néroccio*, ou que d'autres Siennois du même temps; et cependant, ils ne pouvaient aller de pair avec les meilleurs peintres de l'Italie. Les grands maîtres sentirent la décadence de leur école nationale, et la nécessité d'avoir recours aux étrangers : ils les appelèrent en excitant peut-être les murmures du peuple, qui ne manque jamais, dans tous les pays, de prétendre qu'*il vaut mieux donner l'orge de son territoire à la bête de somme du pays, qu'au cheval étranger.* La peinture

Le Capanna.

Andrea del Brescianino.

Bernardino Fungai.

Néroccio.

(1) Il est appelé par le Vasari un *assez bon maître*, dans la vie de D. Bartolommeo. On apprend par la note que le *Bottari* y a ajoutée, qu'il vivait vers l'an 1500, à peu près. *Gigli* prétend qu'il fut le maître de *Beccafumi*.

(2) On a de lui un *couronnement* à *Fonte giusta*, et un tableau de l'année 1512, où plusieurs saints sont représentés.

florentine était alors fort estimée à Rome. Mais les vieilles inimitiés de Florence et de Sienne, jointes à des considérations politiques, n'auraient point permis aux Siennois de chercher des auxiliaires parmi leurs anciens rivaux; Pérouse parut plus convenable. On appela d'abord de cette ville le Bonfigli; ensuite, Pietro Perugino, son élève, qui y fit deux tableaux d'autels; et enfin, plusieurs élèves de ce dernier, qui y demeurèrent long-temps au service de deux Siennois célèbres dans l'histoire. L'un fut le cardinal Francesco Piccolomini, qui, peu de temps après, devint pape sous le nom de Pie III, et qui, voulant orner la sacristie de la cathédrale (outre la chapelle de sa famille), de plusieurs sujets tirés de la vie de Pie II, son oncle, attira à Sienne le Pinturicchio : celui-ci entraîna de Pérouse d'autres élèves de Pietro, et Raphaël lui-même qui, dit-on, fit les dessins de ces compositions, ou en totalité, ou du moins en grande partie. L'autre fut Pandolfo Petrucci, qui, pendant quelque temps, tyrannisa la république; et qui, jaloux, en même temps, d'embellir son palais et quelque temples, se servit du Signorelli, du Genga (1), et rappela le Pinturicchio.

Le seizième siècle commençait alors, car la sacristie fut donnée pour achevée en 1503, et le Pinturicchio fut rappelé en 1508. Après un court espace de temps, le *Genga*, élève de *Pietro*, et le *Signorelli*, y vinrent à leur tour. Dès ce moment l'école siennoise commença à suivre le style moderne; le dessin, la fonte des couleurs, XVIe siècle.

(1) Il faut consulter le Tome III des *Lettere Senesi*, p. 320, où l'on rapporte l'inscription du *Signorelli* au-dessous des peintures de la maison *Petrucci*, et l'on rectifiera le *Vasari*.

la perspective, tout se perfectionna en peu d'années. Qu'aurait-elle été si elle eût été gouvernée par une famille telle que celle des Médicis, et pour le goût et pour la puissance, et pour la disposition à protéger les arts!

Elle renfermait alors quatre hommes de génie, capables de réussir aux plus vastes entreprises; le *Pacchiarotto*, le *Razzi*, le *Mecherino*, le *Peruzzi*, que *Baldinucci*, je ne sais par quelle raison, classe tous dans l'école de Raphaël, à l'exception du seul Razzi. Les ouvrages de Raphaël, qui était jeune alors, et ceux des autres étrangers, loin de les décourager, les excitèrent à une noble émulation : lorsqu'on voit les peintures de Matteo, et qu'on les compare aux leurs, on croirait qu'il existe entre eux une énorme distance d'âge, et cependant ils vivaient tous les quatre, lorsque Matteo mourut.

Nous voici donc parvenus au beau siècle de l'école siennoise, et en voici les maîtres les plus remarquables :

Jacopo Pacchiarotto

Jacopo Pacchiarotto (1) fut le plus attaché de tous à la manière de Pietro, quoiqu'il ne fût point de son école, et que peut-être il ne fût point sorti de Sienne avant l'an 1535. Dans cette même année, je ne sais quelle émeute populaire ayant éclaté contre le

(1) C'est ainsi que le *Baldinucci* le nomme, mais le *Vasari*, dans la vie de *Razzi*, fait mention d'un *Girolamo del Pacchia*, compétiteur du Razzi même, et le Pacchia semble être le *Pacchiarotto* : le Vasari fait aussi mention de *Giomo* ou *Girolamo del Sodoma* qui mourut jeune. Le P. *Orlandi* ainsi que M. *Bottari* l'ont confondu avec le Pacchiarotto ; mais il est à croire que ce fut plutôt quelque élève du Razzi, enlevé par la mort, à la fleur de son âge.

gouvernement, il se trouva être l'un des chefs de la sédition, et aurait perdu la vie par un supplice infame, s'il n'eût point été secouru par les PP. Observantins, qui le tinrent caché pendant quelque temps dans un tombeau : lorsqu'il en fut sorti, il passa secrètement en France, où il travailla avec le Rosso, et où l'on croit qu'il mourut. Il y a dans Sienne plusieurs tableaux d'autels ou de cabinet, dans lesquels on retrouve son style imité du Perugin : l'un d'eux que l'on conserve dans l'église de San Cristoforo, est d'une grande beauté. Il brilla aussi comme compositeur dans les fresques de Ste-Catherine et de San Bernardino, exécutés en concurrence avec les meilleurs artistes de Sienne. On y donne les plus grand éloges à un vaste tableau ayant pour sujet la visite que la vierge sainte Catherine fait au corps de sainte Agnès de *Montepulciano*; et il en a produit plusieurs du même goût. Il paraît certain qu'il avait attentivement étudié Raphaël : on y voit des figures, des traits d'un charme, d'une suavité, qui ont paru à de grands connaisseurs, tenir du beau idéal de ce grand artiste. Cependant, le Pacchiarotto est presque ignoré hors de sa patrie; car le Vasari n'en a parlé qu'en passant, et l'on a souvent attaché à ses peintures le nom de Pietro ou des peintres de son école.

Giannantonio Razzi, ou autrement le chevalier *Sodoma*, fut toujours regardé comme citoyen de Sienne. Mais la question, s'il était né à Vergella village du Siennois, où plutôt à Verceil en Piémont, a été un sujet de controverse. Vasari dit clairement, qu'il fut conduit à Sienne, par les soins de l'illustre famille Spannocchi; du reste il le fait Vercellois, et le

Giannantonio Razzi.

Tizio, le Giovo, le Mancini sont d'accord avec lui sur ce point, ainsi que tous ceux qui ont parlé de Razzi avant l'Ugurgieri. Tout concourt à me persuader qu'ils ne se sont point trompés, et la couleur des chairs, et le goût du clair-obscur, et d'autres caractères propres à l'ancienne école milanaise, surtout au Giovenone, qui fleurissait à Vercelli dans les premières années du Sodoma. Il me semble retrouver les traces de ce style dans les ouvrages de Gio. Antonio : je parle surtout de ceux qu'il fit, lorsqu'il était encore imbu des principes de son école. Je n'ai point examiné ses compositions historiques de St-Benoît, qu'il peignit à peu près vers 1502, à Monte-Olivetto, dont les peintures nous ont été si bien décrites par le savant M. Giulio Perini, secrétaire de l'académie florentine.

J'en ai vu plusieurs, à Rome, qu'il avait exécutées sous le pontificat de Jules II; et quelques-unes de celles qu'il fit au Vatican, n'ayant point plu au pape, elles furent détruites. Raphaël y substitua d'autres sujets; mais il y conserva les grotesques. Le Sodoma fit depuis, dans le palais Chigi, appelé aujourd'hui la Farnesina, d'autres tableaux dont il prit les sujets dans l'histoire d'Alexandre de Macédoine; le mariage de Roxane y est supérieur à la famille suppliante de Darius. On n'y trouve ni l'élégance, ni la grace, ni la noblesse des têtes qui caractérisent le goût du Vinci. Mais on y reconnaît en partie son clair-obscur, qui était alors fort en vogue chez les Lombards; la perspective qui semblait être leur héritage, y ressort merveilleusement. Des images gaies, des amours qui lancent leurs flèches, et d'autres groupes non moins gracieux, y charment en même temps les regards. Il

fit cependant, à Sienne, de meilleurs ouvrages, fruits, à la fois, de ce qu'il avait observé à Rome, et de la maturité de l'âge. L'Épiphanie qu'il peignit à Sant' Agostino, parut, à un artiste ultramontain qui m'en parla avec admiration, un ouvrage digne de Léonard. On a voulu préférer aux figures de Michel-Ange, le Christ flagellé, qui est dans l'église de Saint-François; ce que je laisse à juger à ceux qui sont plus versés dans cet art; mais ils paraissent s'accorder dans l'opinion que le Razzi n'a rien produit de plus parfait. D'autres placent à côté de cet ouvrage, le Saint-Sébastien que l'on voit aujourd'hui dans la galerie royale, et que l'on a cru copié d'après un torse antique. La Sainte-Catherine de Sienne, évanouie, peinte dans une chapelle à Saint-Dominique, est une production digne du pinceau de Raphaël. Le Peruzzi en fut charmé; et il assura qu'il n'avait jamais vu l'état d'une personne évanouie, exprimé avec plus de vérité. Enfin, il y a généralement dans ses peintures, un caractère de physionomies et surtout une variété de têtes qu'il n'emprunta de personne, et le Vasari lui-même, paraît l'admirre sous ce point de vue. Il la prit, je crois, dans le peuple de Sienne, à l'exemple des autres peintres de cette école, qui, presque tous, impriment dans les traits de leurs personnages, je ne sais quelle sérénité, quelle candeur, quelle gaité, qui est innée dans leurs ames. Il travaillait souvent sans faire d'études préparatoires, et pour ainsi dire de pratique, surtout lorsqu'étant déja vieux, il chercha des occasions de travailler à Pise, à Volterra, à Lucques, manquant d'ouvrage à Sienne, mais on reconnaît dans toutes ses productions le génie d'un homme qui, ne voulant point

prendre la peine de bien faire, ne sait point faire mal. Le Vasari, contraire en tout à la mémoire de cet artiste qu'il appela la plupart du temps le Mattaccio (*), a attribué au hasard, à la fortune, à l'adresse, tout ce qu'il fit de bon, comme s'il eût été habituellement un mauvais peintre. Mais le Vasari montra peu de mémoire dans ces occasions; car, dans la vie de Meccherino, il avait avancé que le Sodoma *avait un grand fond de connaissances dans le dessin.* Il loue ailleurs le coloris animé qu'il avait apporté de la Lombardie : et auparavant de décrire ses productions de Sienne, il avait souvent accordé aux autres les épithètes de belles, et quelquefois d'admirables, et de merveilleuses. Ainsi, on pourrait dire aussi de lui, *modo ait*, *modo negat.* M. Giovio, guidé par la voix générale, en parle avec une haute estime, et après avoir rappelé la mort de Raphaël, ajoute : « *Plures pari pæne gloria certantes artem* « *exceperunt*, *et in his Sodomas vercellensis* (1). » Mais ceux qui se refuseraient au témoignage d'un homme de lettres célèbre, admettront sans doute celui d'un grand peintre. Annibal Caracci, en passant par Sienne, dit, que le Razzi « était un très-grand maître, « que son goût était exquis, et que l'on rencontrait

(*) L'extravagant.

(1) Lisez le P. della Valle dans le *Supplemento alla vita di Gio. Antonio Razzi*; voy. Vasari, édit. de Sienne, page 297. Dans la page suivante il paraît s'être glissé une erreur de chronologie. On s'accorde avec le Baldinucci sur ce que le Razzi était né en 1479, et on dit qu'il fit son tableau de St-François, vers l'an 1490, c'est-à-dire lorsqu'il avait à peu près l'âge de onze ans.

« fort peu d'ouvrages (en parlant des meilleurs d'entre « ceux qu'il avait laissés à Sienne) qui pussent être « comparés à ceux de ce peintre (1). »

École de Razzi.

Le Sodoma ayant vécu à Sienne, pendant une longue suite d'années, dut y faire beaucoup d'élèves. Cependant M. Mancini n'en a recueilli qu'un très-petit nombre, dans un fragment dont il est l'auteur (*). On remarque parmi eux le *Rustico*, père de Cristofano, et qui excella dans les grotesques, dont il a laissé une quantité à Sienne ; le *Scalabrino*, homme plein de génie et d'inspiration poétique (2); puis *Michelangiolo Anselmi*, ou Michel-Ange de Sienne, auquel plusieurs villes ont réclamé l'honneur d'avoir donné le jour. Nous l'examinerons avec ceux de Parme, parce qu'il n'a rien laissé à Sienne, à l'exception d'une peinture à fresque, dans l'église de Fonte Giusta, ouvrage de son jeune âge, et trop au-dessous d'un si grand nom. *Bartolommeo Neroni*, appelé autrement *Maestro Riccio*, fut pendant long-temps l'élève du Razzi, puis son auxiliaire, et enfin son gendre; et les quatre premiers appuis de l'école siennoise, ayant manqué, il hérita de leur crédit pendant plusieurs années, et probablement fut pour elle un nouveau soutien. On le reconnaît aux Observantins, dans

Le Rustico.

Le Scalabrino.

Michelangiolo Anselmi.

Bartolommeo Neroni.

(1) V. aussi le Perini dans la *Lettera sull' Archicenobio di Monte Olivetto*, où à la page 49 il défend le Razzi contre le reproche d'*indécence* que lui fait le Vasari en parlant des grotesques, et autres figures de fantaisie qu'il fit dans cet endroit.

(*) T. III, page 243.

(2) J'ai cependant des grands doutes sur sa patrie. Un *Scalabrinus pistoriensis*, peintre de mérite du même siècle, se trouve inscrit à St-François, hors de la porte de Toscanella, et il laissa sept de ses tableaux dans cette église. *Memorie per le belle arti*, T. II, page 190.

un crucifix environné de trois saints, avec une foule de peuple dans le lointain. Son véritable chef-d'œuvre est une Descente de croix, aux *Derelitte* (*), couvent de femmes. La manière en est parfaitement conforme à celle du *Razzi*. Il reste encore d'autres peintures de lui dans la ville, et l'on croirait quelquefois y voir un mélange du style de son beau-père, avec je ne sais quoi qui tient du *Vasari*, dans la distribution de ses teintes. On sait qu'il fut très-habile dans la perspective, et surtout dans celle de la scène. Un de ses ouvrages dans ce genre a été gravé par *Andreani*. Il donna aussi des preuves de son talent pour l'architecture, et fut nommé par les seigneurs de Lucques, pour servir leur gouvernement en qualité d'architecte. On nomme comme ses disciples dans quelques livres l'*Anselmi* qui fut plus certainement son parent; puis, *Arcangiolo Salimbeni*, qui, après sa mort, termina un de ses tableaux, et qui a été regardé comme son élève par cette seule raison. C'est d'ici que nous devons commencer la nouvelle époque de cette école.

Domenico Beccafumi.

Mecherino ou *Domenico Beccafumi* emprunta ce surnom d'un citoyen de Sienne qui, l'ayant vu dessiner, je ne sais quelle figure, sur une pierre lorsqu'il était encore enfant, et qu'il exerçait le métier de berger, en conclut qu'il aurait un jour un grand talent. Il alla le demander à son père, le conduisit à la ville, et le recommanda, dit le *Gigli*, à *Capanna*, pour qu'il l'instruisît. *Domenico* s'exerça alors à copier les dessins des bons artistes, et à imiter les tableaux de *Pietro Perugino*, dont il prit d'abord la manière: il ne s'en défit même jamais entièrement, et on lui reprocha de la sècheresse,

(*) *Abandonnées.*

jusque dans ses peintures de la cathédrale de Sienne, qui sont de son âge mûr (1). Il fit un voyage à Rome, sous le pontificat de Jules II. Là, un spectacle nouveau s'offrit à son admiration : il ne pouvait se lasser de contempler les marbres antiques qu'il copiait avec délices, ni les peintures qui proclamaient déja le génie de *Michel-Ange* et celui de *Raphaël*. Après deux ans de grandes études, il retourna dans son pays natal où il les continua, et devint bientôt de force à lutter avec le *Razzi*, que même il surpassa, à en croire le *Vasari*. On peut au surplus le lui accorder, quant à la perspective et à la richesse de l'invention; mais dans tout le reste, on place Mecherino après le Razzi, à Sienne; et la quantité d'endroits où ils travaillèrent ensemble, rend la comparaison facile à ceux qui sont curieux de la faire.

Il suivit d'abord la pente naturelle de son génie, en adoptant un style d'une extrême douceur. Il choisissait alors de beaux airs de têtes, et il répéta surtout très-souvent celle d'une femme qu'il aimait. On vante dans ce genre, un tableau placé à Saint-Benoît des Olivetains, où il peignit avec le saint titulaire, et Saint-Jérôme, la vierge Sainte-Catherine; il y joignit quelques petits sujets tirés de la vie de cette sainte. Le dernier commentateur du Vasari, préfère cet ouvrage à beaucoup d'autres du Mecherino, et il regrette que ce peintre, s'étant enthousiasmé de l'énergie du Buonarroti, se soit écarté ensuite de sa première ma-

(1) V. M. de Morrona, T. I, page 116. Mecherino y fit les évangelistes et quelques sujets de l'histoire de Moïse. Le Razz y figura une Descente de croix et un Sacrifice d'Abraham. Ce sont de ses derniers ouvrages; mais non pas de ses meilleurs.

nière. Il est vrai, que du moment où il aspira à devenir plus fort, il parut souvent grossier dans ses formes, négligé dans le dessin des mains et des pieds, et qu'enfin il donna de la rudesse aux traits de ses personnages. Ce défaut s'accrut dans sa vieillesse au point que les têtes qu'il peignit alors paraissent difformes au Vasari lui-même.

Sa manière de colorier n'est pas la plus naturelle. Il répandit dans ses tableaux une teinte rougeâtre qui, cependant, flatte et égaie la vue; ses couleurs sont d'ailleurs nettes, brillantes, et fondues de telle sorte, qu'elles se sont conservées sans altérations sur les murs, jusques à nos jours. Il ne reste que peu de choses de lui à Gênes, où le prince Doria le fit travailler dans son palais. Pise n'a de même qu'un très-petit nombre de ses productions; mais sa patrie est riche de ses ouvrages, qui sont dispersés, et dans les édifices publics, et chez les riches particuliers. Il réussit mieux à la détrempe qu'à l'huile, et ses fresques historiques lui firent en général plus d'honneur que ses autres peintures. Il est admirable par l'adresse avec laquelle il sait les distribuer selon les lieux, et les rendre analogues à l'édifice. Il les orne avec tant de profusion, et de grotesques, et d'encadrements, qu'il n'y laisse à désirer ni stucs dorés, ni aucune autre sorte de luxe; elles sont d'ailleurs inventées avec un si rare bonheur, que celui qui a une connaissance exacte des faits de l'histoire n'a besoin que de les regarder pour qu'ils se retracent aussitôt à son souvenir. Il les traite avec grandeur, avec dignité, avec esprit; il leur donne de l'étendue par la perspective, et de l'intérêt par l'observation fidèle des usages; il se plait surtout, à cer-

tains détails plus profonds, quoique moins apparents pour les yeux peu exercés, tels que des effets de la réverbération du feu, ou de toute autre clarté, et des raccourcis fort difficiles, de ceux surtout qui devaient être aperçus du bas en haut, et qui étaient alors une chose fort rare dans la basse Italie. Le Vasari fait une longue description d'une figure de la justice, qui, ayant les pieds presque cachés dans une teinte obscure, s'éclaircit ensuite par gradation jusqu'aux épaules, et dont la tête est environnée d'une lumière éclatante, et presque céleste. « Il n'est pas possible, dit-il, non-« seulement de voir, mais d'imaginer une plus belle « figure, parmi toutes celles que l'on a jamais peintes « en raccourci. » Si l'on s'en tient à ce jugement, Mecherino doit être considéré comme le Corrège de la basse Italie; car, aucun des modernes n'avait osé faire un pareil essai avant lui. Il plaça la figure dont il est question, dans la voûte du consistoire des chefs de la république, et il rangea autour d'elle, plusieurs tableaux de forme ronde, et d'autres, dans chacun desquels il figura un fait mémorable de quelque républicain : il suivit la même idée, pour une salle qui appartient aujourd'hui à M. Bindi, et que le P. della Valle a regardée comme son chef-d'œuvre. Les figures sont semblables à celles de Raphaël : petites, et par cette raison même, d'un dessin plus correct, d'une action plus animée, d'un meilleur coloris que celles du consistoire; car, le style du Mecherino, est réellement comme une liqueur qui, renfermée dans un petit vase, conserve sa vertu; mais qui, une fois transvasée dans un flacon plus grand, s'évapore et se perd. Au surplus, cette particularité fut commune à beau-

coup d'autres; une singularité qui lui est propre, est celle qu'il communiqua lui-même au Vasari, « que, « hors de l'atmosphère de Sienne, il lui semblait ne « pouvoir travailler »; effet que le P. Guiglielmi attribue au climat; ce qui serait un merveilleux secret pour multiplier les peintres. Mais il est vraisemblable, que la cause de cette disposition était la paix, la tranquillité plus grande dont il jouissait dans sa maison, au milieu de ses amis et de ses concitoyens, tous également portés à l'encourager par leurs éloges plutôt qu'à le dégoûter par leurs critiques; au milieu enfin des spectacles et de la gaieté de son pays, toutes choses qu'aiment ceux qui sont nés à Sienne, et qu'ils ne trouvent point aisément ailleurs.

Giorgio da Siena. Le Gianella. Marco de Pino.

Le style du Mecherino, que nous venons de décrire, disparut avec lui; car *Giorgio*, de Sienne, son élève, s'adonna aux grotesques, et suivit Giovanni d'Udine. Le *Gianella*, ou Giovanni de Sienne, se détacha promptement de la peinture, et se livra à l'architecture. *Marco de Pino*, surnommé de Sienne, comme les précédents, fit un mélange de plusieurs manières. Le Baglione et les chroniqueurs de la ville, disent que ce dernier fut élevé à Sienne, par le Beccafumi; et le Baldinucci ajoute en outre par le Peruzzi. Le P. della Valle, en examinant son coloris animé, le donne pour élève au Sodoma, et le conteste à tous les autres. Tous conviennent cependant, que son style dominant dérivait de Rome, où il travailla d'abord avec les cartons, tantôt du Ricciarello, tantôt du Perino, et où, si nous en croyons le Lomazzo, il fut dirigé aussi par le Buonarroti. Il ne serait pas facile de trouver parmi les Florentins, un artiste qui ait su comme lui,

suivre les traces de Michel-Ange, sans ostentation, et en saisir la manière, sans en affecter le savoir : son style est grand, plein d'aisance et de dignité. Le Lomazzo le cite en exemple, pour les formes du corps humain, et pour la juste dégradation de la lumière des objets éloignés. Il partage dans ce genre, les louanges données au Vinci, au Tintoret, au Baroccio. Il travailla peu dans sa patrie, où il n'a laissé qu'un tableau que possède l'illustre maison de Franceschini; et l'on en voit rarement à Rome, à l'exception de la Piété qui est sur un autel d'Araceli, et de quelques peintures à fresques dans l'église du Gonfalone. Le théâtre de sa gloire fut Naples; nous l'y retrouverons, et nous l'y considérerons à la fois comme maître, et comme historien de cette école. S'il était permis de s'appuyer sur une simple conjecture, en assignant des maîtres à des peintres anciens, je donnerais plus volontiers pour disciple à Mecherino, qu'au Razzi, ou au Peruzzi, *Daniele* de Volterre, que l'on sait avoir étudié pendant ses premières années à Sienne, lorsque ces trois derniers peintres y tenaient une académie ouverte. Peruzzi était un partisan déclaré de Raphaël: Razzi n'aimait point le style florentin : le Beccafumi, seul, ambitionnait de passer pour un fidèle imitateur du Buonarroti; ainsi, en lui attribuant Daniele comme élève, on rend parfaitement raison de la conformité de son style avec celui du Buonarroti, conformité que nous avons déja remarquée. Personne d'ailleurs ne pouvait mieux que Mecherino, l'initier dans l'art de fondre les bronzes, art dans lequel il se distingua, ni lui donner des exemples plus multipliés de cette forte opposition des couleurs claires et obscures, que Daniel employa

Daniele di Volterra.

dans plusieurs ouvrages. Cependant, je ne me départirai point de la plus sure de toutes les maximes, celle que, dans de tels doutes, on doit s'écarter le moins possible de l'histoire. Chaque peintre fut toujours libre dans le choix de son style, et il a pu arriver que, dirigé par le maître dans une certaine voie, quelqu'un d'eux fut entraîné, ou par son génie, ou par quelque combinaison particulière à en suivre une autre.

Baldassare Peruzzi.

Baldassare Peruzzi est du grand nombre de ceux dont le mérite ne doit point se mesurer par la fortune. Né pauvre dans le diocèse de Volterre, (mais dans l'état siennois) (1), et d'un père né à Sienne, il fut élevé dans l'indigence, et en butte pendant toute sa vie à de continuelles infortunes. Toujours placé après ses émules, parce qu'il était aussi modeste et aussi timide, qu'ils étaient arrogants et hardis; dépouillé, dans le pillage de Rome, de tout ce qu'il possédait; contraint de vivre, tantôt à Sienne, tantôt à Bologne, tantôt à Rome, avec une modique pension (2), il mourut enfin au moment où il commençait à être connu, non sans quelque soupçon d'avoir été empoisonné par envie, et avec la douleur de laisser sa femme et six enfans presque réduits à la mendicité. Sa mort révéla au monde l'é-

(1) C'est ce que prouvent les historiens de Sienne contre le Vasari qui le fit florentin d'origine. V. *Lett. Sen.*, Tome II, page 178.

(2) Il recevait pour les travaux de la cathédrale de Sienne, trente écus par an; pour ceux de la fabrique de St-Pierre, deux cents cinquante. Les commandes particulières ne lui étaient pas d'une grande utilité, car on abusait la plupart du temps de sa modestie et de son désintéressement en ne le payant pas, ou en ne le payant que fort peu.

tendue de son génie, mieux que sa vie n'avait pu le faire. On mit sur son tombeau une inscription qui l'égale presque aux anciens, et cette comparaison a été repétée d'écho en écho par la postérité. Il fut reconnu d'une commune voix comme l'un des meilleurs architectes de son temps : il serait enfin placé au premier rang des peintres s'il eût été aussi grand coloriste que grand dessinateur, et s'il eût été toujours égal à lui-même; ce qui, au sein d'une vie aussi agitée, ne pouvait guère avoir lieu.

Après que le *Peruzzi* eut reçu dans sa patrie les premières notions de son art (on ne sait pas précisément sous quel maître), il alla, au temps d'Alexandre VI, étudier à Rome pour se perfectionner. Il connut, il admira, il imita Raphaël (duquel plusieurs écrivains le font disciple), principalement dans quelques saintes familles (1), et il s'en rapprocha beaucoup dans quelques-unes de ses fresques : de ce nombre sont, le jugement de Pàris du château de *Belcaro*, que l'on regarde comme son meilleur ouvrage ; et la fameuse sibylle, qui prédit à Auguste l'enfantement de la Vierge; composition historique peinte à *Fonte Giusta* de Sienne, Son goût en peinture.

(1) J'en ai vu une chez le chevalier Cavaceppi à Rome, et ce grand connaisseur disait souvent que cet ouvrage aurait pu être attribué à Raphaël, si la ressemblance eût existé dans la couleur comme dans tout le reste. L'illustre famille de *Sergardi* en possède aussi un à Sienne, et elle a pour pendant une Sainte Famille du Razzi. On met ces deux productions au rang des plus parfaites de l'un et de l'autre de ces peintres, et on croit qu'ils les firent pour rivaliser de talent. On reconnut dès lors dans celle du Peruzzi, cette élégance de dessin qui caractérisa toujours ses figures, surtout celles du petit palais *Chigi*, appelé aujourd'hui *la Farnesina*.

et admirée entre toutes les peintures les plus estimées de la ville. Il donna à cette prophetesse un enthousiasme si divin, que non-seulement *Guide* ou *Guerchin*, qui ont laissé tant de sibylles, mais Raphaël lui-même, en traitant le même sujet, ne put le surpasser. Dans les tableaux à grande machine, tels que la présentation qui est à la *Paix* (1) à Rome, il fut bon compositeur, exprima bien les affections de l'ame, et ennoblit ses tableaux par des édifices dignes d'un si beau talent. Ses peintures à l'huile sont fort rares, et celles des *Mages* que j'ai vues dans plusieurs galeries à Florence, à Parme, à Bologne, sont tirées d'un clair-obscur de sa main, qui fut ensuite, selon le récit du Vasari, coloré par *Girolamo* de Trévise. J'ai entendu dire à Bologne, que la peinture de Girolamo avait péri dans la mer, et que celle que possèdent dans cette ville MM. *Rizzardi*, n'était qu'une copie faite par le *Cesi*. Ses tableaux d'autel à l'huile sont aussi infiniment rares. Je n'en saurais même indiquer avec certitude, que celui de trois demi-figures (la Vierge entre St Jean-Baptiste et St Jérôme), qui est à *Torre Balbiana*, à 18 milles de distance de Sienne.

Il fut grand architecte.

Ce que nous venons d'écrire serait plus que suffisant pour la gloire de tout autre peintre, mais ce n'est point encore assez pour celle de *Balthasar*. Le génie de cet homme extraordinaire ne se borna point aux tableaux à l'huile, et aux compositions d'un bon peintre de *fresques*. Il fut, comme je l'ai dit, architecte,

(1) Il est à fresque, et quoiqu'il ait eté retouché, il étonne par la nouveauté de l'ensemble et par l'expression des figures. Annibal Carrache le dessina pour faire une étude.

ou, comme le *Lomazzo* le nomme, architecte universel et dans cette profession qu'il avait apprise par l'étude continuelle des édifices anciens, il occupe encore un des premiers rangs, au point même d'être placé au dessus de *Bramante*. Les éloges que lui ont donné les plus célèbres écrivains en matière d'architecture, sont rapportés dans la lettre 7e du 3e vol. des lettres siennoises. Nul ne lui a rendu plus d'honneur que le *Serlio* qui avait été son élève, et qui, dans la préface *du IVe livre* de ce recueil, veut que l'on attribue tout ce qu'il a fait de bon, non pas à lui-même, mais à *Balthasar de Sienne*. Il fut l'héritier de tous les écrits de son maître; et si l'on doit s'en rapporter à *Giulio Piccolomini*, dans sa *Siena illustre* et à d'autres écrivains siennois, il en fut le plagiaire. La déclaration qu'il avait faite, et que nous venons de rapporter, l'absout complètement d'une pareille accusation à moins qu'on ne veuille absolument que dans toutes les occasions où le Serlio se sert, soit de ce qu'il avait appris de lui, soit de ce qu'il avait trouvé dans ses écrits, il repète chaque fois le nom de Balthasar; ce qui serait beaucoup trop exiger. Il l'a cependant fait de temps en temps, en y ajoutant les éloges qui étaient dus à son goût, aussi sûr que facile et élégant, et dans le plan général de ses édifices, et dans les ornements. Il est vrai qu'il avait en quelque sorte le don de répandre de la grace dans tous ses ouvrages; et que l'on ne peut voir aucun de ceux qu'il ait conçus, sans y découvrir l'empreinte de son heureux naturel. Tels sont, par exemple, le portique des Massimi à Rome, le grand autel de l'église métropolitaine de Sienne, et la grande porte de la maison Sacrati, à Ferrare; celle-ci est ornée avec

tant de goût, qu'on la cite parmi les choses curieuses de cette ville, et même parmi celles de ce genre qui méritent d'être vues en Italie. Mais ce qui prouve le mieux l'étendue et la fécondité de son génie, c'est le palais de la Farnesina, « qui s'élève avec tant de grace, « qu'il semble moins construit par l'art que produit par un enchantement. (Vas.) »

Clairs-obscurs et perspectives.

Il avait surtout un merveilleux talent pour orner le fond de ses tableaux. Il y peignait des fragments d'architecture qui paraissaient réels, ainsi que des bas-reliefs figurant des sacrifices, des bacchanales où des batailles, espèce de décoration, « qui, dit le Serlio, « rend les édifices plus solides, plus réguliers, et leur « donne plus d'apparence (*). » Il laissa dans ce genre les plus beaux modèles à Sienne et à Rome, où il fut suivi de Polydore, qui porta cet art aussi loin que l'intelligence d'un homme peut atteindre. Le Peruzzi les employa à la Farnesina, dans les ornements en terre verte, dont il l'environna au déhors, et plus encore dans les décorations qu'il y exécuta dans l'intérieur. F. Sebastiano, non-seulement y travailla, mais Raphaël même, qui y fit de sa main, dans une des loges, la célèbre Galatée. Baldassare en peignit la voûte et les consoles, où il représenta la fable de Persée, avec quelques autres. Son style est élégant, plein de vivacité, et il tient de celui de Raphaël, auquel il cède, cependant, lorsqu'on les met en comparaison. Mais s'il fut vaincu pour les figures, il fit voir qu'il ne pouvait pas l'être sous beaucoup d'autres rapports. Il exécuta dans ce même lieu une décoration en stuc figuré

(*) F. 19.

qu'on croirait-être absolument de relief au point que le Titien même y fut trompé, et que pour le convaincre, on fut obligé de lui faire changer de point de vue. On retrouve une illusion de la même espèce dans une salle ornée d'une colonnade, dont les jours font paraître l'étendue de ce lieu beaucoup plus grande qu'elle ne l'est en effet. Cet ouvrage fit dire à Pierre d'Arezzo, que « cette maison ne renfermait point une peinture « plus parfaite dans son genre (*).

Pourquoi les décorations scéniques qu'il peignit pour les comédies récitées dans le palais apostolique, en présence de Léon X, ne sont-elles point parvenues jusqu'à nous! l'on donnerait certainement plus d'éloges à la perspective du Peruzzi qu'à la *Calandra* du cardinal de Bibbiena, et l'on dirait de lui ce qu'on a dit d'un ancien « qu'il perfectionna l'art que lui-même « avait inventé. » C'est une observation commune au Vasari, au Lomazzi, à ceux de leur temps, et qui a été confirmée dernièrement par le savant M. Milizia, dans les *memorie degli architetti*, que le Peruzzi *ne fut jamais surpassé* dans la perspective.

Il me semble que cet artiste donna en effet à cet art ses premiers modèles classiques. Et lorsque je citerai dans le cours de cette histoire quelques peintres célèbres dans ce genre, soit à Rome, ou à Venise, ou à Bologne, il faut se souvenir que si quelques-uns d'entre eux l'ont surpassé pour la quantité, aucun ne l'emporta jamais sur lui pour la perfection de ses ouvrages. Maestro Riccio qui obtint après lui à Sienne assez de succès dans la perspective, fut son élève pendant quel-

(*) Serl., l. c.

que temps, quoiqu'il suivit pour la figure, l'école de son beau-père.

Grotesques.

L'on juge mieux de ce que fut Balthazar dans l'art des grotesques. Ces peintures qui sont toujours les productions d'un esprit doué d'originalité, ne pouvaient être négligées ni du Mecherino, ni du Sodoma ; l'un et l'autre y réussirent d'une manière remarquable : mais le second surtout, semblait né pour les concevoir et les exécuter dans un instant, avec la facilité d'un improvisateur. Il en fit au Vatican, et elles eurent l'approbation de Raphaël, qui ne voulut point les effacer, ainsi qu'il avait effacé ses figures : il en fit aussi à Monte-Olivetto ; ces dernières qui l'emportaient sur toutes les autres en originalité d'idées, étaient comme l'image de la vivacité de son esprit. *Cristofòro Rustici* et *Giorgio* de Sienne, eurent aussi beaucoup de réputation dans ce genre; mais ni l'un ni l'autre cependant n'y égalèrent le Peruzzi. Celui-ci, qui répandit un charme inexprimable dans tous ses ouvrages, fut surtout gracieux dans les grotesques, et au milieu de la liberté qu'inspire une peinture toute de caprice, il sut conserver un art que le Lomazzo voulut étudier pour en établir les règles. Il se sert de toutes espèces d'images, des satyres, des masques, des enfants, des animaux, des monstres, des habitations, des plantes, des fleurs, des candelabres, des lampes, des armes, des foudres; mais dans le lieu où il les place, dans les actions qu'il représente, et dans tous ses détails, il ne laisse pas de prêter à ses caprices même les lumières de la raison. Il distribue et lie toutes ces images avec une merveilleuse symétrie, et il s'en sert comme d'emblêmes, comme de symboles qui ont trait aux sujets qu'elles entou-

Cristoforo Rustici. Giorgio de Sienne.

rent. Cet homme extraordinaire qui vécut à l'époque la plus brillante des arts régénérés, est un des personnages les plus interessants dans leur histoire. Il forma beaucoup d'architectes, mais pas autant de peintres. On ne cite qu'un *Francesco* de Sienne, et un *Virgilio* de Rome, dont le Vasari a vanté quelques peintures à fresque, et auquel on a quelquefois attribué à Sienne des grotesques, dont les auteurs n'étaient point reconnus. Francesco de Sienne. Virgilio Romano.

Un peu plus tard, et certainement avant que la peinture fut régénérée à Sienne, je place un peintre de fresque, que le Baglione et le Titi appellent *Matteo* de Sienne. Il est appelé dans sa patrie Matteino, afin d'éviter qu'il soit confondu avec le vieux Matteo du quinzième siècle : il vivait à Rome au temps de Nicolas Circignani, aux peintures duquel, aussi bien qu'à celles des autres artistes, il ajoutait des perspectives et des paysages. San Stefano Rotondo contient des unes et des autres dans trente-deux sujets tirés des histoires des Martyrs, dont les figures furent peintes par le Circignani, et qui furent gravées par le Cavalieri. Un grand nombre de ses paysages sont dans la galerie du Vatican; ils sont d'une rare beauté, quoique d'une manière ancienne. Il mourut, âgé de cinquante-cinq ans, à Rome, où il avait fixé sa résidence, sous le pontificat de Sixte V. Cette circonstance me fait paraître invraisemblable, qu'il ait peint dans le Casino de Sienne, dès l'année 1551, ou dans le palais Lucarini, en concurrence avec le Rustichino. La première de ces époques me semble trop prématurée, et la seconde trop tardive. Paysages. Matteo de Sienne.

Occupons-nous maintenant de donner quelques no-

Ouvrages de mosaïques. tions sur les ouvrages en mosaïques, qui doivent leur perfectionnement à l'école siennoise, et qui le doivent précisément à la période que nous achevons de décrire. J'ai déja dit que les Siennois avaient employé un grand nombre d'années à construire une cathédrale magnifique; j'ajouterai à cette assertion que, quoiqu'elle soit devenue telle, dans toute ses parties, aucune n'est ni aussi admirée, ni aussi unique, que le pavé du côté du grand autel, orné en entier de traits du nouveau testament, auxquels on a joint, de distance en distance, des décorations et des figures qui servent à partager et à varier agréablement le plan général de tous ces sujets : une série d'artistes qui se succédèrent en s'efforçant toujours de perfectionner ce travail, le porta, au bout de quelques années, à un degré qui excite l'étonnement. La qualité même des pierres que l'on tire de la campagne de Sienne, a facilité l'avancement de cet art, qui ne serait pas également praticable partout. Il y prit naissance comme tous les autres par des causes légères et presque imperceptibles. *Duccio* fut le premier qui commença d'orner le pavé; la portion qu'il a exécutée est formée de pierres, et les figures y sont travaillées au *trépan* dans tous leurs détails, ainsi que dans leurs contours: la sécheresse, propre au quatorzième siècle, s'y fait sentir, quoi qu'elles ne manquent point de grace. On doit à Duccio, dans le chœur, une Vierge agenouillée qui, les bras étendus en croix, implore, ainsi qu'il est écrit au bas, *la miséricorde du Seigneur.* C'est peut-être la piété chrétienne, et son attitude et ses traits expriment bien véritablement ce qu'elle demande : ceux qui continuèrent ce travail après Duccio, ne sont pas

Duccio.

bien connus. On nomme un *Urbano*, de Cortone, et un *Antonio Federighi*, qui firent le dessin et la mosaïque de deux sibylles. D'autres ouvrages ont été tracés par des dessinateurs médiocres; cependant, ceux-ci firent toujours faire quelques progrès à l'art, en travaillant les figures à *sgraffio* (à la manière égratignée), et en remplissant de poix, ou de quelqu'autre matière brune, les cavités produites par le fer; ce qui fut presque l'ébauche du clair-obscur. *Matteo di Giovanni*, qui succèda à ceux-ci, en considérant attentivement les ouvrages de ses prédécesseurs, trouva occasion de les surpasser. Il remarqua dans la robe d'un David, une veine de marbre, qui y formait le pli le plus naturel, et qui, par l'opposition de la couleur, faisait paraître presque en saillie le genou et la jambe de la figure. Il trouva de même dans un Salomon, une diversité de couleur dans le marbre, dont on pouvait obtenir un effet semblable. Ayant donc choisi des marbres de plusieurs couleurs, et les ayant combinés ensemble comme on le faisait dans les marqueteries de bois colorés de différentes nuances, il en forma un ouvrage que l'on aurait pu appeler un clair-obscur en marbre. Ce fut de cette manière qu'il exécuta de lui-même un massacre des Innocents, sujet qu'il se plaisait à repéter souvent, comme nous l'avons observé. Il ouvrit ainsi la voie au *Beccafumi*, pour faire d'une manière toujours plus perfectionnée une portion considérable de ce pavé, qu'il rendit par ses travaux, dit le Vasari, *le plus beau, le plus grand, et le plus magnifique qui ait jamais été fait.* Cet ouvrage employa la plus grande partie de son temps jusqu'à sa vieillesse, et s'il l'interrompit quelquefois,

Urbano de Cortone. Antonio Federighi.

Matteo di Giovanni.

Le Beccafumi.

pour peindre, il ne l'abandonna jamais entièrement jusqu'à sa mort, après laquelle on croit que plusieurs sujets de cette mosaïque, furent terminés par d'autres sur ses dessins. Il y fit le sacrifice d'Isaac, dont les figures sont de la plus grande vérité; puis le miracle de Moïse faisant sortir l'eau du rocher, avec une foule d'Hébreux accourant pour puiser de l'eau et se désaltérer, et qui semblent réellement avoir le mouvement et la vie : enfin, une quantité d'autres sujets décrits par le Vasari, et plus exactement que lui, par le Landi (1). Nous ajouterons ici quelques remarques sur le mécanisme de l'art : son premier essai fut de former un tableau de bois, en marqueterie, que l'on conserva long-temps dans l'atelier des Vanni, et qui passa depuis dans la maison des comtes Delci. Il y représenta la conversion de Saint-Paul, avec des bois de couleurs différentes, rassemblés en petit nombre, mais suffisant, cependant, pour former un clair-obscur. Il choisit ensuite, d'après cet exemple, les marbres blancs pour les clairs des figures; d'autres d'un blanc plus éclatant pour les lumières plus fortes, des gris pour les demi-teintes, des bruns pour les ombres, et il se servit même, de temps en temps, de stuc noir, pour marquer les traits les plus forts. Il tailla ensuite en morceaux ces marbres tous indigènes, et il les assembla si habilement, qu'il est difficile de discerner

(1) *Lettere Senesi*, T. III, lett. 6. Voyez aussi la lettre 8, page 223, qui contient beaucoup de réflexions sur le dessin du *Mecherino*, et sur l'exécution qui en fut confiée aux frères *Martini*, habiles sculpteurs de son temps; pour les gravures qu'en fit l'*Andreani*, puis le *Gabbugiani*, il faut voir le *Bottari*, dans la vie du Mecherino, page 435.

où l'un finit et où l'autre commence. On a même cru que ce pavé n'était composé que de marbre blanc, et que les demi-teintes ainsi que les ombres, avaient été formées par quelque teinture composée, propre à attendrir le marbre, à en colorer la superficie, et même à le pénétrer intérieurement. On lit dans une lettre du Gallacini, que cette opinion était celle d'un grand nombre de Siennois; et dans une autre du Mariette, on voit que ce grand connaisseur en fut complètement persuadé, et qu'il attira même dans sa croyance, M. Bottari (1). Mais cette opinion est démentie par l'œil même qui découvre les jointures, et aperçoit où se termine une couleur, et où l'autre prend naissance. Ainsi, cette teinture est regardée comme fabuleuse par l'auteur des lettres siennoises, et par la plupart des gens sensés.

La vérité est que le secret de colorer les marbres n'appartient point à cette époque, mais qu'il fut trouvé à Sienne un peu plus tard. Le chevalier *Michel-Ange Vanni* qui en fut l'auteur, voulut laisser un modèle dans ce genre à la postérité (1). Il érigea au chevalier *Francesco*, son père, un mausolée orné de colonnes, de guirlandes et de figures d'enfant, avec les armoiries de la famille: le tout est dessiné sur une grande dalle de pierre blanche, mais colorée artificiellement dans toutes ses parties, selon que la nature des objets l'exige; ce qui lui donne l'apparence d'une véritable mosaïque

Marbres colorés artificiellement.

Michelange Vanni.

(1) V. *Lett. Pitt.*, T. I, page 311, et T. IV, page 344. Enfin les notes au Vasari, T. IV, page 436, édit. de Florence.

(1) Il écrivit *Francisco Vannio..... Michael Angelus..... novæ hujus in petra pingendi artis inventor et Raphael..... filii parenti optimo m. p. a.* 1656.

formée de marbres divers. On croit que ces couleurs furent données à cette pierre avec des substances extraites de quelques minéraux, parce qu'elles ont pénétré profondément. Dans l'inscription du tombeau, le Vanni se déclara l'auteur de cet art. *Nicolò Tornioli*, peintre siennois, possédait ce secret dès l'an 1640; on prétend qu'ayant peint par ce procédé une Véronique, et ayant fait scier le marbre, la peinture se trouva également bien empreinte sur les deux superficies (1). Ce peintre était vraisemblablement de l'école de Vanni; et *Michelangiolo* pourvut, par l'épitaphe du tombeau de son père, à ce que Niccolò n'usurpât point la gloire de son invention. L'enchaînement des matières m'a fait nommer ces deux artistes avant le temps : leur véritable place est dans la troisième époque de l'école siennoise, à laquelle je passe sans m'arrêter plus long-temps.

Niccolò Tornioli.

TROISIÈME ÉPOQUE.

L'art tombé en décadence à Sienne au milieu des troubles civils, reprend en partie son éclat par les soins de Salimbeni et de ses enfants.

Troubles et chute de la république.

Nous avons suivi et retracé les progrès de l'école siennoise, et nous avons rendu un compte exact de ses productions les plus marquantes depuis les commencements jusqu'au delà de la moitié du XVIe siècle; cependant nous n'avons point parlé d'une circonstance qui ajoute infiniment au mérite des artistes et des ou-

(1) V. la note de monseigneur Bottari, à la lettre du *Gallaccini*, T. I, page 308.

vrages de ce temps. Si nous rappelons notre attention vers l'histoire de ce demi-siècle, nous y trouverons sans doute, que toutes les autres parties de l'Italie gémirent sous le poids des calamités publiques ; mais nous n'en trouverons point qui ait souffert autant de maux cruels, rassemblés à la fois, et d'une durée aussi prolongée que ceux dont Sienne fut accablée. La famine, les maladies contagieuses, la suspension de tout commerce, si elles affligèrent d'autres états, parurent se déchaîner avec fureur contre celui-ci. Les factions civiles et les guerres étrangères, si elles ébranlèrent momentanément d'autres républiques, ne laissèrent pas un instant de repos à Sienne, pendant une longue succession d'années. La république siennoise était grande par le courage de ses citoyens, mais bornée par son étendue ; comparable, sous ce point de vue, à ces golfes resserrés, où les tempêtes sont plus violentes et plus répétées, que dans les mers plus vastes. La tyrannie des *Petrucci*, les discordes perpétuelles entre la noblesse et le peuple, les rivalités des puissances étrangères, qui toutes en ambitionnaient la conquête, la tenaient dans des alarmes sans cesse renaissantes, presque toujours en armes, et exposée aux plus sanglants désastres. Les secours qu'elle cherchait dans la protection, tantôt de l'empire, tantôt de la France, ne faisaient qu'accroître les divisions intérieures, et allumer des guerres au dehors. Dans ces oscillations continuelles, je ne sais ce qu'on doit le plus admirer, ou du génie des Siennois qui s'occupaient sans cesse du soin d'orner leurs maisons et d'embellir leurs pays, ou du courage des artistes qui ne cessaient de poursuivre leurs études avec la même ardeur. Mais je sais que l'on

ne trouve pas beaucoup d'exemples semblables dans d'autres pays. Enfin, l'année 1555 vit les Siennois dépouillés par Côme I de leur antique liberté. Ils l'auraient cédée avec moins de répugnance à toute autre nation qu'à la république de Florence. On vit dans cette occasion ce qui devait naturellement arriver, que les deux tiers des citoyens s'expatrièrent, plutôt que de vivre les sujets d'un ennemi détesté.

Cet évènement et les malheurs accumulés dont nous venons de tracer rapidement le tableau, entraînèrent la perte, pour cette ville, de plusieurs peintres déjà formés. D'autres artistes, à la vérité, parurent bientôt à la place des précédents ; mais l'histoire conteste, à Sienne, l'honneur de leur avoir donné la naissance. Le Baglione dit, de *Camillo Mariani*, qu'il naquit à Vicence d'un père siennois, que la guerre avait chassé de sa patrie, et il accorde toutefois des éloges à cet artiste pour la peinture des tableaux de cabinet. Mariani mourut à Rome, où il laissa en outre la réputation d'habile sculpteur. On trouve aussi à Bologne un Agostino Marcuccio, siennois, et cependant ignoré à Sienne, peut-être parce qu'il était né de parents refugiés en pays étranger. Celui-ci fut disciple des Carraches jusqu'à ce qu'il se fut élevé dans cette école une espèce de schisme, dont nous parlerons quand il en sera temps. Il fut d'abord un des premiers qui embrassèrent les opinions du Facini, chef de ce parti, et qui osèrent opposer leur nouvelle académie à celle des Carraches. Il vécut ensuite, et enseigna à Bologne où il mourut. Le Malvasia le regarde comme *l'un des hommes* de son temps les plus *éminents* en talent. Il nomme un seul de ses élèves, qui fut le Ruggieri, et

Camillo Mariani.

Agostino Marcucci.

il cite de celui-ci une seule peinture, qui est dans l'église de la Conception (1). Néanmoins le nouveau guide de Sienne en ajoute plusieurs autres.

Sienne, cependant, commençait peu à peu à respirer après tant de maux, et à s'attacher au nouveau gouvernement, auquel l'adresse de Côme donnait moins l'apparence d'un nouvel ordre de choses, que d'une réforme de l'ancien : il ne se passa pas beaucoup de temps, sans que le vide qu'avait éprouvé la ville par l'émigration de ses artistes, ne fût rempli par d'autres. Rustico y était resté, ainsi que Riccio, plus habile que lui; ce dernier fit, à l'occasion de l'arrivée de Côme, une décoration de théâtre dans laquelle il déploya tout le talent que nous avons déja observé en lui. *Tozzo* et *Bigi*, y étaient aussi alors : Lancillotti, dans *l'Oggidì*, les admet *parmi les peintres les plus fameux de leur temps.* Je pense que cela peut être vrai à l'égard des petites figures; ils en ont laissé quelques-unes; et il est facile de les prendre l'un pour l'autre, tant est grande la conformité de leur style. Il est probable que ce fut de l'un d'eux qu'*Arcangiolo Salimbeni* reçut les premières notions de son art, quoique le Baldinucci l'indique très-clairement comme *disciple de Federigo Zuccari.* Il y a peut-être plus de vérité, dans ce que l'historien dit ensuite, qu'Arcangiolo étant à Rome, y contracta une intimité, et même une véritable liaison d'amitié avec ce maître. Mais son style découvre des principes absolument opposés à ceux du Zuccari, et après l'examen le plus attentif, il n'a point été possible de trouver

État de l'art après l'an 1550.

Le Tozzo. Le Bigio.

Arcangiolo Salimbeni.

(1) Malvasia, T. I, page 879, et T. II, page 355.

une seule de ses peintures qui offrît le moindre indice de cette école. Il aime la précision plutôt que le moelleux du dessin, et il montre même une sorte de propension pour la manière de Pietro Perugino, comme l'observe le P. della Valle, dans un Crucifix entouré de six saints, à la paroisse de Lusignano. Dans d'autres tableaux qui restent de lui à Sienne, tels que le Saint-Pierre martyr des Dominicains (1), il est tout à fait moderne mais soigné, et parfaitement exempt des défauts que l'on reproche souvent à Federigo, qui était alors un des chefs du *Maniérisme* (*). Ce fut une véritable fortune pour cette école, lorsqu'elle eut perdu Riccio, que Salimbeni lui eût succédé; car, si l'on ne peut pas dire que celui-ci eût un grand génie, il est vrai du moins qu'il eut assez de jugement pour ne point se laisser entraîner par cette corruption de goût qui régnait partout de son temps.

C'est ainsi, qu'au milieu de la contagion des écoles voisines, celle-ci étant restée ou intacte, ou peu altérée, les nouveaux élèves qu'elle produisit, concoururent à la reforme de l'art dans toute l'Italie. Ils ne furent point sédentaires comme le Mecherino, et pei-

(1) On y lit son nom et l'année 1579, date qui doit être supposée. La femme d'Arcangiolo, après la mort de cet artiste, passa à d'autres noces, et mit au monde *Francesco Vanni*, en 1565. Celui-ci ne put donc être élève d'Arcangiolo, quoique ce soit la croyance commune. Enfin, le même Arcangiolo ne put être que très-peu de temps le maître de son fils Ventura, du Sorri et du Casolani, si l'époque de leur naissance est exactement rapportée.

(*) Voyez la Préface du traducteur sur le mot *maniéristes*.

gnaient également bien hors de Sienne; ils allaient dans les autres villes, quelque éloignées qu'elles fussent, et ils laissaient en tous lieux, soit dans les monuments publics, soit chez les particuliers, des ouvrages que l'on y conserve encore : après avoir reçu les premières directions du Salimbeni, ou de quelqu'autre maître moins connu, chacun d'eux se choisissait un guide. Nous allons parcourir leur histoire.

École de Salimbeni. Pietro Sorri.

Pietro Sorri, après l'instruction première qui lui avait été donnée à Sienne, passa à Florence, où il étudia sous le Passignano. Il devint ensuite son gendre, et le compagnon de ses travaux, soit dans cette ville, soit à Venise. Il imita sa manière, mêlée, comme nous l'avons vu, de celles des deux écoles florentine et vénitienne; imitation à laquelle il réussit, au point que souvent il était difficile de distinguer les ouvrages de l'un, de ceux de l'autre, et qu'ils étaient également estimés. Il fut moins prompt dans l'exécution que son beau-père, mais il eut un coloris plus durable, et si je ne m'abuse point, un caractère de dessin, où la grace dominait davantage. La confrérie de Saint-Bastien, ornée à l'envi par les meilleurs Siennois de cette époque, possède une de ses peintures, chose fort rare à Sienne, par la raison qu'il passa ses plus belles années loin de sa patrie. Il resta long-temps à Florence et parcourut ensuite les autres villes de la Toscane; il n'y en a presque aucune, parmi les plus considérables, qui n'ait conservé quelques essais de son pinceau aussi facile que gracieux : Pise surtout, où les ouvrages d'un artiste tel que lui ne devaient point manquer à l'ornement de la cathédrale. Il y figura sur une grande toile, la Consécration de la basilique

même; dans une autre, au bas de laquelle il signa son nom, il représenta la dispute de Jésus avec les docteurs, et jamais il ne se montra plus magnifique en vues d'architectures et en ornements. Il peignit en outre, à la chartreuse de Pavie, et à Gênes, où nous le retrouverons à la tête de l'école de cette ville.

Alexandre Casolani.

Casolani tint ce surnom du château de Casole, d'où sa famille était venue à Sienne. Il y a dans la galerie royale de Florence un portrait de femme, que l'on dit être celui de Lucrezia Piccolomini, avec ceux de trois hommes renfermés dans le même cadre. On croit que ce sont les trois fils de cette Lucrèce, Alexandre Casolani, Francesco Vanni et Ventura Salimbeni, qu'elle eut de trois maris différents, dans l'espace de peu d'années. Ainsi Alexandre aurait été le beau-fils d'Arcangelo Salimbeni, et le frère utérin de Ventura et du Vanni. Je ne trouve cette anecdote dans aucun écrivain, si j'en excepte Niccolò Pio, romain, auteur dénué de toute critique, dont le manuscrit qui renferme des notices sur 250 artistes, et que l'on conserve dans la bibliothèque vaticane, fut rédigé vers l'année 1724 (1). Mais les écrivains anciens et nationaux ayant gardé le silence sur une particularité aussi frappante, on ne doit point s'en rapporter au Pio, écrivain moderne et étranger. Les relations qu'Alexandre eut avec Arcangelo, se bornèrent donc selon toute apparence, à celle de disciple, quoi qu'il eût appris encore davantage du chevalier Roncalli, à Sienne et à Rome. Il habita long-temps cette dernière ville, y

(1) V. la lettre 127 du Tome V des *Lett. Pitt.*, auquel est joint le catalogue de ces peintres.

copia les meilleurs modèles, et y prit l'idée de plusieurs styles. Ses connaissances s'accrurent encore dans le voyage qu'il fit quelques années après à Pavie, où il peignit pour la Chartreuse et pour d'autres endroits. Sa manière est variée avec un art infini. On y découvre des traces du Roncalli dans son meilleur style, un dessin correct, une composition sage, des teintes modérées, une harmonie douce. Il semble cependant qu'il ait cherché à prendre un caractère d'originalité; car il changeait continuellement de direction, en faisant un mélange du goût de tel maître, avec celui de tel autre, et en suivant dans d'autres occasions, un sentier qui semble tout nouveau. Il avait de la promptitude dans l'esprit et dans la main; il figurait rapidement sur la toile les sujets qu'il avait imaginés, et s'il en devenait mécontent, il effaçait tout son travail, plutôt que d'en corriger quelque partie. Quoiqu'il fût absolument étranger au beau idéal, *Guide*, qui en est presque le père parmi les modernes, admira Alessandro, et l'honora du plus bel éloge, en disant : « cet homme « est véritablement peintre. » Si l'on veut le voir tel en effet, dans son meilleur ouvrage, il faut observer le martyre de San Bartolommeo aux Carmes de Sienne; c'est un fort grand tableau très-varié dans les figures et dans l'expression des sentiments, mais dont l'ensemble surtout, est d'un effet admirable. On prétend que Roncalli en le considérant, alla, dans son enthousiasme, jusqu'a dire à l'auteur que l'art tout entier reposait alors en lui. Mais Casolani, après avoir donné une preuve si décidée de son talent, ne vécut que peu de temps, et ne put réaliser toutes les espérances qu'il avait fait concevoir. On trouve de ses ouvrages dans

plusieurs villes de la Toscane, ainsi qu'à Naples, à Gênes et à Fermo. Dans la cathédrale de cette dernière, est un Saint-Louis roi, que l'on met au nombre des plus beaux tableaux de la ville.

Élèves et aides du Casolani.

Une assez grande quantité de ses tableaux à Sienne, ont des traits et même des personnages entiers, exécutés par des mains diverses. Quelques-uns ont été achevés par le Vanni, d'autres par Ventura Salimbeni, d'autres encore par les élèves de son école, ou même par des disciples de plusieurs maîtres.

Ilario Casolani.

Ilario Casolani, qu'il avait eu d'une fille du Rustici, termina l'Assomption que son père avait commencée pour l'église de St-François. Il passa ensuite à Rome, où le chevalier *Pomaranci le conduisit par attachement pour la mémoire de son père* : c'est ainsi que s'exprime le Mancini, qui en parle comme d'un fait qui se passait de son temps. Il ajoute même, qu'on en espérait un bon résultat. Baglione et Pio l'appellent Cristoforo, nom qu'il avait reçu peut-être parmi tous ceux que l'on donne au baptême, et que le Siennois, lorsqu'il fut à Rome, trouva préférable à celui d'Hilaire, parce que le Roncalli se nommait Cristoforo. Il devint bon peintre de fresques, sous la direction de ce maître, dont il mit le style en pratique. Il l'imita surtout à la madone de' Monti, dans quelques sujets choisis de l'histoire de la Vierge, et dans l'Ascension que l'on voit sur la voûte. C'est peut-être là tout ce qu'il produisit de meilleur dans le cours trop rapide de sa vie. Titi le nomme toujours Cristoforo Consolano ; mais en comparant entre elles les notices de Mancini et de Bagli, on voit que le nom doit être changé en celui de *Casolano*.

Vincenzio Rustici.

Vincenzio Rustici mit la dernière main à

une résurrection de Lazare, commencée par Alexandre, aussi pour l'église de St-François. Vincenzio fut vraisemblablement son élève et son parent, et il est le moins célèbre de toute cette famille de peintres. Un autre tableau d'autel entrepris pour le Santuccio, par Alexandre, fut achevé par *Sebastiano Folli*. Ce dernier à laissé à Sienne plus de fresques que de peintures à l'huile; et ses ornements sont très-supérieurs à ses figures qui sont un peu maniérées. On admire en lui, avec raison, ses belles distributions, une architecture bien ordonnée, des stucs artificiels qui trompent la vue, enfin une connaissance profonde de la perspective. En 1608, il concourut à San Sebastiano avec plusieurs peintres pour la représentation à fresque de l'histoire du saint martyr; et au milieu de tant d'objets de comparaison, il ne le cède qu'à Rutilio Manetti. Le *Guide* du chevalier Pecci, indique les cartons du Casolani, exécutés en peinture à fresque par *Stefano Volpi*, dont on retrouve souvent le nom dans le même livre, et qui fut sans doute au nombre des élèves de ce grand peintre.

Sebastiano Folli.

Stefano Volpi.

On donne la troisième place dans l'école du *Salimbeni* au chevalier *Ventura*, son fils, quoiqu'Arcangiolo n'ait pu lui donner que fort peu de leçons. Ce jeune homme sortit de bonne heure de la maison de son père, et parcourut les villes de la Lombardie, où il étudia d'après le Corrège, et d'après d'autres maîtres, au goût desquels on avait commencé à applaudir en Toscane. Il alla ensuite à Rome pendant le pontificat de Sixte V, et il y fit concevoir de son génie de hautes espérances, qu'il ne justifia pas depuis, parce qu'il s'occupait trop de ses plaisirs. Il laissa cependant

Ventura Salimbeni.

à Rome, un grand nombre de peintures à fresque, dont Baglione fait l'éloge; et parmi lesquelles on remarque plus que les autres, dans une chapelle de *Jésus*, un Abraham adorant les anges. On croirait que cette composition est l'ouvrage d'un peintre consommé ; on y trouve je ne sais quoi d'aimable et de gracieux dans les teintes et dans les visages, que Ventura conserva toujours. La pureté du dessin et l'effet du clair-obscur, n'y sont pas moins remarquables; mais il se négligea presque toujours eusuite sur ces deux parties importantes de son art. Il travailla quelquefois de concert avec le Vanni, et peut-être il profita de cette réunion, quoique ce dernier fût plus jeune que lui de huit ans. Il est certain que dans beaucoup de ses ouvrages il ressemble, pour la manière, au Vanni, qui lui-même suivait les traces du Baroccio; et il lui cède à peine pour la grace des contours, pour l'expression des têtes, pour sa peinture moëlleuse et fondue. On admire généralement les tableaux qu'il a laissés dans l'église de San Quirico, et dans celle de St-Dominique. Son Apparition de l'Ange auprès du Sépulcre, orne la première; la seconde renferme son Crucifix environné de plusieurs saints. Ces deux peintures sont au-dessus de tous ses autres ouvrages. Sienne en possède encore plusieurs de sa main auxquels on reconnaît un grand mérite, surtout à ceux dans lesquels il rivalisa avec les meilleurs artistes de son école. Enfin il exécuta d'autres belles peintures d'histoire dans le cloître des Servites à Florence, en travaillant en concurrence avec le Pocetti, et dans la cathédrale de Pise, où ses compositions ne sont point effacées par celles de tant de peintres habiles qui y travaillèrent comme lui. Les

noces de la Vierge, à la cathédrale de Foligno, le St-Grégoire, à St-Pierre de Pérouse, d'autres ouvrages qu'il a laissés à Lucques, à Pavie, et dans plusieurs villes de l'Italie, sont autant de preuves de ce que le Baglione a avancé, que Ventura n'est jamais resté long-temps fixé dans le même lieu. Il s'arrêta davantage à Gênes. La belle salle de la maison Adorno, et plusieurs autres peintures dont il est l'auteur, y subsistent encore, à l'exception de quelques-unes qui ont péri. Il y était venu avec Agostino Tassi dont il se servit pour les ornements et pour les paysages de ses tableaux, et ce fut peut-être pour l'aider dans son grand ouvrage, qu'*Ottavio Ghissoni* y vint un peu plus tard. Ce dernier, qui était de Sienne, a été oublié, je crois, dans l'histoire de son pays. Ce fut un peintre de fresques, plus agréable que correct. Il avait étudié à Rome, sous Cherubino Alberti; mais sa patrie, son style et le temps où il était venu à Gênes, donnent lieu de croire qu'il eut occasion de travailler avec Salimbeni, et peut-être sous sa direction. Le Soprani donna à Ventura le surnom de Bevilacqua, qui vraisemblablement lui avait été imposé par le cardinal Bevilacqua, à Pérouse, lorsqu'il le créa chevalier.

Ottavio Ghissoni.

Le chevalier *Francesco Vanni* est dans l'opinion d'un grand nombre de connaisseurs, le meilleur peintre de cette école, et il est compté en Italie, parmi ceux qui ont régénéré la peinture dans le dix-septième siècle. La première culture donnée à son talent doit être attribuée plutôt à son frère qu'à son beau-père. On le conduisit à Rome à l'âge de seize ans, ou environ, pour y dessiner d'après Raphaël et les autres grands maîtres, et il fut dirigé pendant quelque temps

Francesco Vanni.

par Gio. de' Vecchi, dont il rapporta la manière dans son pays natal. Il en a laissé des essais dans plusieurs églises, mais on croit qu'ils ne plurent point à ses compatriotes; ce qui, en lui faisant éprouver un chagrin passager, lui prépara une longue suite de succès, et de satisfaction; car, il prit alors la résolution d'aller voir, à l'exemple de son frère, les peintures de la Lombardie et, s'étant arrêté à Parme pour en faire des copies, il alla ensuite passer quelque temps à Bologne, où il continua de travailler. L'Ugurgieri raconte qu'il y avait été dès l'année 1667, époque à laquelle il n'avait que douze ans; mais je regarde cette assertion comme une fable. Mancini, qui avait connu le Vanni, n'eut point connaissance de ce fait. Le Malvasia le rapporte sur la foi de l'Ugurgieri; mais les renseignements qu'il trouve à Bologne, sur le Vanni, se bornent à prouver que ce dernier arriva déja adulte dans cette ville, et qu'il y dessina dans les académies du Fucini et du Mirandola, où il fut peut-être introduit par Marcucci. Il laissa à Bologne un ouvrage à la manière des *Carraches*, si toutefois il est effectivement l'auteur d'une madone de la galerie Zambeccari, qui m'a été indiquée comme un ouvrage du Vanni. La Fuite en Égypte qu'il peignit pour Saint-Quirico, de Sienne, offre aussi des traces non équivoques de l'école bolonaise.

Du reste, quoiqu'il eût fait l'essai de plusieurs styles, il ne suivit point l'exemple du Casolani, qui ne s'était fixé à aucun. Vanni s'arrêta à celui de Baroccio, dont il imita avec succès la douceur et la grace; rien ne le prouve mieux que la chûte de Simon le magicien, qu'il peignit sur ardoise, à Saint-Pierre

de Rome; tableau qui, malgré qu'on l'ait nettoyé assez mal adroitement dans ces derniers temps, est cependant encore admirable. Il est dessiné et coloré à la manière du Baroccio, préparé avec un soin tel, qu'il a résisté à l'humidité de ce temple, et qu'il n'a point été nécessaire de l'en ôter, ainsi qu'on a été obligé de le faire de quelques autres. Il peignit aussi, à Sienne, et dans d'autres villes de l'Italie, plusieurs tableaux dans lesquels, bien plus que le Viviani, ou qu'aucun de ceux qui avaient travaillé sous les yeux du Baroccio lui-même, il s'approcha de ce modèle. Ceux de ses ouvrages que l'on vante le plus dans sa patrie, sont: le mariage de Sainte-Catherine, au *Refugio*, avec de nombreux groupes d'anges; la Madone entourée de plusieurs saints, faite pour l'église de Sainte-Agnès; et le Saint-Raimond, marchant sur la mer, qui appartient aux PP. de Saint-Dominique. On y revient souvent pour voir ce tableau qui passe, dans l'opinion de quelques-uns, pour l'un des plus beaux morceaux que Sienne ait conservés de ce maître. L'on compte parmi les tableaux les plus précieux de la Primatiale de Pise, *la Dispute sur l'Eucharistie*, faite en concurrence avec le chevalier Ventura son frère, qui, dans la peinture de l'autel des anges, s'était surpassé lui-même : on trouve encore des compositions charmantes du Vanni, à l'*Humilité* de Pistoïe, aux camaldules de Fabriano, aux capucins de Saint-Quirico; et il y en a encore tant d'autres, dispersées dans plusieurs endroits, que je ne crois pas que l'on en ait fait jamais un catalogue complet; nous avons déja dit que dans la plupart de ses ouvrages, il suit le Barocci de très-près. Les amateurs qui parcourent les

églises et les galeries, confondent souvent le Vanni avec le Baroccio, trompés surtout par le coloris, et par les têtes d'enfants, qui paraissent l'ouvrage du même pinceau ; mais des yeux exercés reconnaissent dans Federigo, un dessin plus large et une touche plus franche. Le Vanni fit parfois quelques peintures à bas prix, pour lesquelles il ne se donna aucune peine : on trouve plusieurs de ces dernières à Sienne, mais on a peine à se persuader qu'elles soient réellement l'ouvrage de son pinceau.

Les exemples et les leçons du Vanni maintinrent pendant long-temps, à Sienne, l'honneur de la peinture. Il forma beaucoup de jeunes peintres qui, cependant, n'adoptèrent pas son style, du moins d'une manière durable : entraînés, comme cela est assez ordinaire, à suivre plutôt les traces du dernier maître en vogue ; ce qui n'est, en d'autres termes, que suivre le caprice de la mode. Commençons par ses deux fils, auxquels il avait donné les deux noms les plus imposants dans la peinture; *Michel-Ange* et *Raphaël.* Nous avons déja fait l'éloge de Michel-Ange, l'aîné des deux, auquel appartient l'invention des marbres colorés ; mais il n'eut guère d'autre droit à la célébrité. Je ne sais s'il sortît jamais de Sienne, où l'on ne trouve de lui, qu'un très-petit nombre d'ouvrages, et dont le seul qui soit digne de quelque attention, est la Sainte-Catherine récitant les heures, avec le Rédempteur. Raphaël, qui était le second, étant demeuré orphelin, à l'âge de 13 ans, fut recommandé à Antoine Carrache, et fit dans cette école, dit le Mancini, des progrès qui annonçaient qu'un jour il serait supérieur, même à son père ; mais la postérité n'en a point jugé

Michelangiolo Vanni.

Raffaello Vanni.

ainsi. Tous lui accordent un dessin grandiose, et un discernement parfait dans l'emploi des ombres, et dans le ton de sa couleur; on y découvre une certaine imitation du Cortona, qui, dans son temps, avait attiré aussi ses contemporains sur ses traces. La Naissance de la Vierge, à la Paix de Rome, et quelques autres des tableaux de *Raphaël Vanni*, ont emprunté beaucoup des idées, et des oppositions qui caractérisent le style de Berettini. Vanni vécut long-temps dans cette capitale du monde chrétien, ce qui a donné occasion au Titi, de le citer souvent. La Toscane est riche de ses ouvrages : il a fait, à Sainte-Catherine de Pise, un tableau représentant cette sainte patrone; à Florence, les peintures de la salle *Ricciardi*; à Saint-Giorgio de Sienne, la marche de J.-C. sur le calvaire : ces compositions sont comptées parmi ses plus remarquables, et l'on a même regardé la dernière comme son chef-d'œuvre. Les deux frères furent honorés du titre de chevalier, que le second mérita mieux que le premier.

Bernardino Mei fut contemporain du chevalier Raphaël, et même son competiteur à Rome, à Santa Maria della Pace, et dans plusieurs endroits de Sienne. Je ne sais quel fut son maître, et le P. della Valle, qui vit plusieurs de ses productions, lui trouve des ressemblances de style, tantôt avec les Carraches, tantôt avec Paolo, ou avec le Guerchin; c'est ainsi que chez les philosophes *éclectiques*, on adopte les opinions tantôt d'une école, et tantôt d'une autre. Le P. della Valle applaudit surtout à l'expression des têtes du Mei, et il indique comme son meilleur ouvrage, une fresque de la maison Bandinelli. La voûte repré- Bernardino Mei.

sente une Aurore avec plusieurs autres figures, et des sujets d'imagination remplis de grace.

Francesco Rustici.

On vante, plus encore que les précédents, *Francesco di Cristofano Rustici*, surnommé le *Rustichino*, soit parce qu'il était le dernier d'une famille de trois peintres, soit parce qu'il mourut dans un âge tendre. Cette dernière circonstance a peut-être contribué à sa gloire; car, il ne nous reste de lui aucunes peintures médiocres, telles qu'en ont laissé un grand nombre d'artistes qui ont trop vécu, et qui ont perdu en exécution à mesure qu'ils se sont avancés en âge et en célébrité. Son style tient de celui de Caravage, et il se distingue surtout dans les effets de la lumière réfléchie, ou de celle que jettent les flambeaux. Il a une extrême ressemblance avec Gherardo, mais il est plus châtié. La Madelaine mourante, que possède le grand duc de Toscane, et le Saint-Sébastien, curé de Saint-Irenée, qui est dans la collection du prince Borghèse, à Rome, sont tout à fait dans ce goût, et ce n'est pas le seul auquel le Rustichino se soit arrêté. Il avait été à Rome, et il avait étudié dans les ouvrages des Carraches et du Guide, dont il a introduit des imitations dans ses ouvrages; ce qui n'empêche pas que l'on y trouve toujours quelque chose d'original qui lui est propre. Parmi tous les tableaux qu'il a produits, celui auquel on accorde la palme, à Sienne, est une Annonciation (à Provenzano) devant laquelle la vierge Sainte-Catherine est en prière; une multitude d'anges occupent en partie ce tableau. Si le Rustichino plait dans la plupart de ses ouvrages, il fait éprouver dans celui-ci une sorte de ravissement. Il avait aussi commencé des autres peintures, dans le

palais communal, dont les sujets sont tirés de l'histoire de la ville; son père y avait travaillé auparavant, mais il n'était point aussi habile dans les figures que dans les ornements : d'autres mains achevèrent cette entreprise.

Rutilio Manetti (ou, comme l'écrit le chevalier Pecci, Mannetti), marcha sur les traces du Caravage avec moins de discernement, mais avec plus de vigueur dans ses ombres. On distingue facilement ses ouvrages de tous les autres, à Sienne, parce qu'ils ont presque toujours une teinte nébuleuse, qui va jusqu'à détruire l'équilibre nécessaire de la lumière et de l'ombre. Le même défaut se retrouve chez la plupart de ses contemporains, et presque dans chaque école, comme nous le verrons dans la suite. La méthode de purifier les couleurs et de bien préparer les toiles, avait été gâtée, et les conséquences de cette altération n'étaient point encore apparentes dans les tablaux. On n'y voyait que le grand effet qui était recherché par-dessus tout pendant ce siècle. Manetto joignit toutefois à ce style défectueux un dessin correct, des idées au-dessus du vulgaire, et une belle architecture; qualités qui doivent le faire comparer beaucoup moins au Caravage qu'au Guerchin; mais il se distingua encore de celui-ci par l'usage qu'il adopta d'introduire dans ses tableaux des habillements blancs, qu'il se plaisait souvent à employer, pour faire, je crois, mieux ressortir ses ombres, et pour produire un plus grand effet par l'opposition de ces deux teintes. Il a laissé dans la cathédrale de Pise un Élie, auprès du Genévrier; l'auteur de la description de ce temple vante le coloris plein de naturel et de force qui distingue ce tableau. On

Rutilio Manetti.

trouve encore une multitude de ses ouvrages à la chartreuse de Florence, et dans plusieurs églises de Sienne. Celui que l'on admire le plus dans ce nombre, est un repos de la Sainte Famille, à Saint-Pierre du Castelvecchio. Dans les galeries particulières, où les tableaux se conservent mieux que dans les églises, on voit des madones de Manetti, qui sont fort belles, et MM. Bandinelli ont une Lucrèce de sa main, production très-estimée. Il s'écarta quelquefois de sa manière; par exemple, dans un triomphe de David, qui appartient au prince de Toscane, dans lequel les ombres sont plus tempérées, et le ton de la peinture généralement plus doux. Dans le premier volume des *Lettere Pittoriche*, l'on fait mention de *Bernardino Capitelli*, élève du Manetti, et graveur à l'eau forte; et dans le tome III, on indique, en passant, un *Domenico Manetti*, qui fut vraisemblament de la même famille, mais qui ne doit point être confondu avec cet habile peintre. Il a laissé peu d'ouvrages exposés en public. Il paraît avoir travaillé plutôt pour des collections particulières. On fait l'éloge d'un baptême de Constantin, qui fait partie de celle de la maison *Magnoni*.

Bernardino Capitelli.

Astolfo Petrazzi.

Astolfo Petrazzi suivit, outre les leçons du *Vanni*, celles du jeune *Salimbeni* et du *Sorri*, et il se conforma au style du dernier plus qu'à celui de tous les autres. Il vise en général à plaire aux yeux; et il prend assez souvent ses modèles dans les écoles de la haute Italie. Son tableau des *Noces de Cana*, que l'on conserve dans une maison particulière de Sienne, passerait facilement pour un ouvrage de *Paolo*. Dans sa communion de St-Jérôme aux *Agostiniani*, il a peut-être exagéré la manière des Carraches. Ce ta-

bleau qu'il avait peint à Rome, eut le plus grand succès à Sienne, et donna origine à tous les ouvrages qu'il y produisit ensuite. Il les ornait toujours de figures d'anges, dont tous le traits brillent d'une joie pure et céleste. Ses tableaux de cabinet ne sont pas moins riants. Rien n'est plus agréable que les figures allégoriques des quatre saisons, qu'il peignait aux *Volte*, maison de plaisance des princes *Chigi*. Il ouvrit dans sa propre maison une académie de peinture, qui fut très-suivie par les Siennois, et que le *Borgognone* se plut à décorer, lorsqu'il vint passer quelques mois auprès d'*Astolfo*, avant d'aller à Rome. Enfin, l'on voit à Sienne une quantité de ses premiers essais dans le genre des batailles et dans celui des paysages. M. le doyen Giovanelli, homme de lettres très-recommandable de cette ville, en a sa maison remplie.

Le Borgognone.

Quelques autres peintres du même pays se font remarquer hors de leur patrie. *Antiveduto Grammatica*, peintre très-instruit, naquit d'un peintre siennois, et figura à Rome, où il occupa la première place dans l'académie de Saint-Luc. Il est vrai qu'il en fut chassé, pour avoir voulu vendre à un seigneur le Saint-Luc de Raphaël, et y en substituer une copie de sa main. Il eut du reste un singulier talent pour les copies, et réussit surtout dans les têtes. Cette disposition particulière en fit aussi un bon peintre de portraits. Quoiqu'on ne lui connaisse pas d'autre maître qu'un *Domenico Perugino*, alors peintre de petits tableaux sur cuivre (1), il eut du succès dans de grands tableaux.

Élèves de différentes écoles. Antiveduto Grammatica.

Domenico Perugino.

(1) Il n'en reste à Pérouse que le nom; l'on a cependant cru qu'il existait un tableau de ce peintre dans l'église de *S. An-*

On voit de lui aux Incurables, une Annonciation dont la couleur est très-brillante, et plusieurs autres peintures dans différentes églises. Il mourut à Rome même, en 1626.

Deux artistes qui peut-être sont inconnus à leur patrie, m'ont été révélés par leurs signatures. Dans le couvent des Anges, près d'Assises, je lus au bas d'un cénacle, *Franciscus Antonius Senensis*, 1614, ou environ. Le style tient assez de celui du Baroccio, pour qu'on puisse soupçonner que l'auteur avait reçu des leçons du Vanni ou du Salimbeni, et l'on ne doit pas le regarder comme l'un des derniers de cette école; car il s'élève au-dessus de la médiocrité, surtout dans la connaissance des passions. La figure de Judas qui s'éloigne, est l'image du désespoir, et elle aurait un bien plus grand mérite s'il ne lui eût point fait des pieds de chauve-souris, bizarrerie qui ne peut-être tolérée que dans le genre grotesque.

Francesco Antonio de Sienne.

Dans les mêmes environs (et ce fut dans une église de Foligano), je lus au bas d'une Sainte-Famille, le nom de *Marcantonio Grecchi*, siennois, et l'année 1634. Elle est d'un style ferme, expressif, correct, plus dans le genre du Tiarini de Bologne, que d'au-

Marcantonio Grecchi.

gelo Magno, où le St-Jean-Baptiste est attribué par le *Lazzeri*, dans son *Ascoli in prospettiva*, à un *Giandomenico* de Pérouse. Il dit aussi que le paysage de ce tableau est de *Gio. Francesco* de Bologne; et le *Grimaldi* le répète après lui: M. *Orsini* a observé que le goût des figures était semblable à celui du *Guerchin*. Je ne conçois donc pas comment M. Orsini et M. Marietti (page 273), n'ont point vu que cette peinture devait être de *Giandomenico Cerrini* de Pérouse, contemporain de Grimaldi et du Guerchin, et non pas de ce Domenico, peintre sur cuivre, qui vivait un siècle auparavant.

cun autre maître de Sienne. *Niccolò Tornioli*, dont nous avons parlé un peu plus haut, peignit à Bologne dans l'église de St-Paul, et dans plusieurs villes de l'Italie. Il ne laissa presque, dans sa patrie, aucune autre peinture exposée en public, qu'une Vocation de San Matteo, que l'on voit encore à la douane. Pendant les dernières décades du siècle, la peinture à Sienne fut presque entièrement abandonnée aux étrangers, au préjudice des nationaux. *Annibal Mazzuoli*, peintre de fresque, qui avait plus de hardiesse que de talent, fut le plus employé : il passa depuis à Rome, et fut du nombre des derniers dont le *Pio* inséra les noms dans ses Éloges.

Niccolò Tornioli.

Annibale Mazzuoli.

La peinture siennoise redevint encore imposante vers l'année 1700, lorsque le chevalier *Giuseppe Nasini*, élève de Ciro Ferri, parut pour lui rendre une partie de son éclat. Le Nasini eut toutes les qualités auxquelles nous avons applaudi dans la plupart des peintres de sa nation, un talent plein de chaleur, une imagination riche, un esprit cultivé par la poésie; mais à la vérité par cette poésie qui était de mode en Italie lorsqu'il était jeune, et qui n'était pas précisément conforme aux règles. Sa manière de peindre eut quelquefois le même caractère. On y aurait desiré plus d'ordre, un dessin plus châtié, un coloris moins vulgaire; mais on y admire avec raison un *faire* toujours grandiose, une grande hardiesse de pinceau, un ensemble imposant. Il n'est donc point extraordinaire que le Redi ait dit en parlant de lui, *qu'il étonnait le monde* (1) : il s'exprima ainsi, à l'occasion du dôme de la chapelle

Giuseppe Nasini.

(1) *Lett. Pitt.*, T. II, page 69.

de St-Antoine, peinte par le Nasini, dans l'église des SS. Apôtres à Rome. Le tableau d'autel est l'ouvrage du Luti; Giuseppi concourut depuis avec ce dernier, et avec les plus grands peintres qui fussent alors à Rome, pour représenter les grands prophètes, dans la basilique de Latran. On regarde comme le meilleur des tableaux d'autel du Nasini, celui de St-Léonard qu'il fit à Foligno, pour l'église de la *madonna del Pianto*, dont il a aussi peint la voûte à fresque. Sienne est remplie de ses ouvrages, dont le mérite est aussi inégal que les prix que lui-même en demandait. Ceux qui méritent le plus d'être vus, sont les tableaux des quatre fins de l'homme, faits d'abord pour le palais Pitti, et transportés de là dans l'église des Conventuels de Sienne. On y voit une multitude de figures qui ne sont ni assez choisies, ni distribuées avec assez d'art, pour fixer l'attention d'un connaisseur; mais que ceux qui pourraient aller jusqu'à en mépriser tout-à-fait l'auteur, disent combien de peintres en Italie auraient été capables alors d'en faire autant ?

Giuseppe forma deux élèves dans sa famille : il eut École de Nasini. un frére ecclésiastique nommé *Antoine*, qui fut bon peintre de portraits; le sien est dans la galerie de Florence, parmi ceux des artistes les plus estimés dans ce genre. Apollonio Nasini. Giuseppe eut aussi un fils, le chevalier *Apollonio Nasini*, dont le talent fut inférieur à celui de son père. Il l'aida cependant même dans ses travaux les plus considérables, et il occupa un rang honorable parmi Gioseffo Pinacci. les peintres contemporains. *Gioseffo Pinacci*, siennois, qui vécut du temps des Nasini, fut disciple de Méhus, pour la figure, et du Borgognone pour les batailles. Ce fut encore un bon peintre de portraits; il fit quelque

fortune, d'abord à la cour du vice-roi Carpio, à Naples, puis auprès du prince Ferdinand à Florence. Il a laissé quelques ouvrages dans cette ville; mais son principal talent fut de bien connaître la touche des peintres anciens. *Niccolò Franchini* est aussi moins remarquable par ses ouvrages en peinture, que par la grande habitude qu'il eut de distinguer au premier coup-d'œil le pinceau des autres peintres; ce mérite lui valut d'être consulté par le Pecci auquel il donna des renseignements utiles pour son Guide : « et il eut en « outre le talent unique alors, dit le *Cavaliere*, de res- « taurer les toiles déchirées, et de les rendre à leur « premier état, sans le secours du pinceau. Dans les « endroits où la couleur manquait, il y suppléait par « d'autres couleurs tirées d'autres tableaux d'un moin- « dre prix; invention qui n'appartient qu'à lui seul. » Il me suffit d'avoir indiqué cette méthode ; je laisse à d'autres le soin de l'examiner. Ici se termine la description de l'école siennoise. On peut ajouter pour sa gloire, que si elle ne compte point de peintres du premier ordre, elle en a une grande quantité de bons, relativement au temps dans lequel ils vécurent, et un très-petit nombre de médiocres et de mauvais (1). Il

Niccolò Franchini.

(1) Le P. M. della Valle a indiqué dans le T. III des *Lettere Senesi*, page 459, quelques peintres médiocres, tels qu'un *Crescenzio Gambarelli* de l'école de Nasini; un *Déïphobe Barbarini*, artiste très-faible ; un *Aurelio Martelli*, surnommé le *Muet*; un *Giambattista Ramacciotti*, prêtre et amateur de peinture. Je crois qu'on peut dire la même chose de *Bernardino Fungai*, du noble *Marcello Lolli*, de *Galgano Perpignano*, et de quelques autres semblables, desquels M. Pecci a peu fait mention, et quelquefois point du tout. Le P. M. *abandonne à*

semble véritablement que le talent de la peinture soit inné chez les Siennois, ou qu'ils n'aient consacré à l'exercice de cet art, que des génies capables d'y réussir.

des écrivains plus heureux le soin de parler de tous ces peintres inconnus; mais, comme nous n'aspirons point à ce *bonheur*, nous trouverons très-bon que d'autres profitent de la générosité de cet historien.

FIN DU PREMIER VOLUME.



TABLE DES MATIERES

DU PREMIER VOLUME.

FIN DE LA TABLE.

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance

The Library
University of Ottawa
Date due

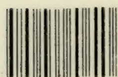
JUIN
JUN 2 2 2007

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

UC JUIL 3 1 2007

ND 611 .L4 1824 V. 1



a39003 004649827b

